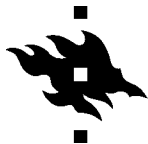


**ZENBUDDHALAISESTA MEDITAATIOSTA
ROOMALAISKATOLISEEN KONTEMPLAATIOON
– MUKAIJI JA MISERERE**

David Forsman
Pro gradu -tutkielma
Musiikkitiede
Humanistinen tiedekunta
Helsingin yliopisto
Huhtikuu 2018



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos – Institution – Department Filosofian, historian ja taiteiden tutkimuksen osasto	
Tekijä – Författare – Author David Markus Forsman			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Zenbuddhalaisesta meditaatiosta roomalaiskatoliseen kontemplaatioon – Mukaiji ja Miserere			
Oppiaine – Läroämne – Subject Musiikkitiede			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma		Aika – Datum – Month and year Huhtikuu 2018	Sivumäärä – Sidoantal – Number of pages 64
Tiivistelmä – Referat – Abstract <p>Tämän pro gradu –tutkielman aihe on vertaileva tutkimus kahden mietiskelymusiikkikappaleen välillä. Tutkimukseen valituista kappaleista toinen edustaa japanilaista zenbuddhalaista mietiskelymusiikin traditiota ja on nimeltään Mukaiji. Mukaiji kuuluu rinzai-koulukunnan honkyoku-kokoelman shakuhachi-kappaleiden kolmeen klassikkoon ja on siksi pätevä edustamaan traditiotaan. Toinen tutkimukseen valittu kappale, Miserere, tulee roomalaiskatolisen latinalaisen kirkkolaulun traditiosta ja edustaa gregoriaanista rukouslaulumusiikkia. Miserere on ikoninen gregoriaanisen laulun kappale, jonka lyriikat ilmentävät kristillisiä teemoja ja siksi se on pätevä edustamaan roomalaiskatolista mietiskelymusiikkitraditiota. Tutkimuksessa pyritään selvittämään mietiskelymusiikin ilmiön essentiaalisia ja eksistentiaalisia ominaisuuksia sekä kysytään, miten uskonnollinen narratiivi vaikuttaa mietiskelymusiikin subjektin musikointiin.</p> <p>Menetelmät, joiden avulla näihin kysymyksiin etsitään vastauksia ovat katsaus tutkimuskirjallisuuteen ja historiaan, asiantuntijahaastattelut, partituurianalyysi sekä äänilevyjen kuuntelu. Traditioita pyritään ymmärtämään paremmin tutkimalla niiden esteettis-, eettis- ja uskonnollis-filosofisia konsepteja. Näitä pohditaan, kun etsitään traditioiden kappaleiden merkittäviä yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia. Tutkimuksesta saatuja vastauksia käytetään hyödyksi tutkimuksen johtopäätöksissä.</p> <p>Tuloksissa ja johtopäätöksissä selvisi mietiskelymusiikin ilmiön essentiaalisia ja eksistentiaalisia ominaisuuksia. Essentiaaliset ominaisuudet olivat pääosin uskonnollisesta narratiivista riippumattomia tekijöitä kuten rituaalisidonnaisuus, säestyksettömyys, koruttomuus, vapaa rytminkuljetus ja melankolinen sointi. Eksistentiaaliset ominaisuudet olivat pääosin uskonnolliseen narratiiviin sidottuja tekijöitä kuten se, mihin mystiikan ydin mietiskelymusiikissa kohdistuu. Uskonnollinen narratiivi vaikutti mietiskelymusiikin subjektin musikointiin siten, että se antoi narratiivistaan riippuen erilaisia muotoja mietiskelymusikoinnin harjoittamiseen ja erilaisia päämääriä mietiskelymusikoinnin subjektille.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Mietiskelymusiikki, zenbuddhalaisuus, roomalaiskatolisuus, suizen, gregoriaaninen laulu, shakuhachi, transsendenssi			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingin yliopiston Keskustakampuksen kirjasto			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO	1
2. HISTORIASTA	4
2.1. Zenbuddhalaisen shakuhachimusiikin historiasta	4
2.2. Roomalaiskatolisen gregoriaanisen rukouslaulun historiasta.....	6
3. IDÄSTÄ JA LÄNNESTÄ.....	9
3.1. Mono no aware ja Sic transit gloria mundi	9
3.2. Hagakure ja Memento mori	11
3.3. Satori ja Durchbruch	13
4. HAASTATTELUT	15
4.1. Gunnar Jinmei Linder	15
4.2. Ilkka Taitto	23
5. NUOTINNOKSISTA.....	28
5.1. Fuji-notaatiosta.....	28
5.2. Neuminotaatiosta	30
5.2.1. Perusneumit	31
5.2.2. Sulautuvat neumit.....	32
5.2.3. Vastavaikuttavat neumit	33
6. MUKAIJI.....	34
7. MISERERE	42
7.1. Kuoro-osuus	46
7.2. Soolo-osuus	48
8. VERTAILU.....	50
8.1. Yhtäläisyydet	50
8.2. Eroavaisuudet	51
9. JOHTOPÄÄTÖKSET	54
Lähteet	58
Liitteet.....	60

1. JOHDANTO

Among the many forms in which human spirit has tried to express its innermost yearnings and perceptions, music is perhaps the most universal. It symbolizes the yearnings for harmony, with oneself and others, with nature and with the spiritual and the sacred within us and around us. There is something in music that transcends and unites. This is evident in the sacred music of every community – music that expresses the universal yearning that is shared by the people all over the globe.

- Dalai Lama

Musiikkia on käytetty ihmisen hengellisen kaipuun tulkitsijana ja ilmentäjänä kautta aikojen ja kulttuuriset rajat ylittäen. Voitaisiin jopa kuvata, että tässä universaalissa ilmiössä musiikki ja hengellisyys ovat erottamattomassa yhteydessä toisiinsa. Uskonnollisuus kuvastaa ja luonnehtii ihmisen hengellisyyttä kollektiivisena ilmiönä. Monella uskonnolla on omaan rituaaliinsa sidottu pyhä musiikki, jota nimitän tutkimuksessani myös mietiskelymusiikiksi, sillä mietiskely kattaa sateenvarjoterminä sekä kontemplaation että meditaation. Mietiskelymusiikkia esiintyy useimmissa uskonnollisissa traditioissa, jotka voivat olla opillisesti keskenään hyvinkin erilaisia. Näin ollen se on uskonnolliseen kontekstiin sidottua musiikkia, jonka päämääränä on subjektiivinen transsendenssin kohtaaminen. Viittaa tässä transsendenssilla inhimillisen käsityskyvyn ylittävään mysteeriiin, jonka kehykset ovat sidottuja kuhunkin uskonnolliseen narratiiviin.

Tutkimuksessani vertailen kahta varsin erilaisesta uskonnollisesta narratiivista lähtöisin olevaa mietiskelymusiikkikappaletta. Valitsemani kappaleet ovat nimeltään Mukaiji ja Miserere, joita yhdistäviä ja erottavia tekijöitä kartoitan ja esittelen tutkimuksessani. Mukaiji on peräisin japanilaisesta zenbuddhalaisesta meditaatiomusiikkitraditiosta ja Miserere puolestaan roomalaiskatolisesta gregoriaanisesta kontemplaatiolauluperinteestä. Näitä kahta kappaletta vertailemalla pyrin ennen kaikkea löytämään vastauksia siihen, mitkä ovat mietiskelymusiikissa essentiaalisia eli perustavaa laatua olevia piirteitä ja mitkä puolestaan eksistentiaalisia eli kontekstistaan riippuvia satunnaisia piirteitä. Näiden kysymysten saattamana

pohdin, miten uskonnollinen narratiivi kahdessa edellämainitussa traditiossa vaikuttaa mietiskelymusiikin subjektin musikointiin.

Vertailemani kappaleet eroavat toisistaan paitsi uskonnollisten traditioidensa osalta, myös äänenväreiltään. Gregoriaaninen musiikki perustuu puhtaasti ihmisäänelle eli laululle, kun taas zenbuddhalaisen perinteen meditaatiomusiikki perustuu shakuhachi-huilulle. Roomalaiskatolisen perinteen mukainen kontemplaatiomusiikki voi myös olla kuoro-osuuksiltaan moniäänistä, kun taas zenbuddhalainen mietiskelymusiikki on poikkeuksetta yksiäänistä. Edellä mainittuihin seikkoihin viitaten onkin havaittavissa, että tutkimuksessa edustetut traditiot sisältävät variantteja paitsi uskonnollisilta narratiiveiltaan, myös musiikillisilta erityispiirteiltään. Tämän vuoksi näitä kahta traditiota edustavia kappaleita vertailtaessa niiden essentiaaliset ja eksistentiaaliset ominaisuudet korostuvat. Tässä tutkimuksessa Mukaiji edustaa zenbuddhalaista mietiskelymusiikkitradiitiota erinomaisesti, sillä se on traditionsa kappalekokoelman yksi kolmesta klassikosta. Miserere puolestaan edustaa tutkimuksessani osuvasti gregoriaanista rukouslaulutradiota, sillä sen teema on tyypillisen kristillinen. Kristinuskon elementit tulevat esille Misereren lyriikoissa, joissa rukoillaan Jumalalta armahdusta ja vapautusta. Kappaleet ovat toisilleen hyviä vertailupareja, sillä molemmat muotoutuvat oman uskonnollisen traditionsa ytimestä.

Teoreettis-metodologisesti lähestyn tutkimusaihettani zenbuddhalaista ja roomalaiskatolista mietiskelymusiikkia käsittelevästä tutkimuskirjallisuudesta käsin. Koostamassani kahdessa asiantuntijahaastattelussa selvitän sekä zenbuddhalaisen että roomalaiskatolisen mietiskelymusiikkitradition tutkimuksen kannalta tärkeitä teemoja ja kysymyksiä. Mukaijin ja Misereren kappaleanalyysiin kuuluvat paitsi kappaleiden partituurianalyysit, myös äänilevyjen kuunteleminen. Kummankin kappaleen notaatio on otettu tämän tutkimuksen liitteeksi, ja kuunteleman äänilevyt mainitaan lähdeluettelossa.

Aiemmasta tutkimuksesta voidaan mainita esimerkkeinä ruotsalaisen Gunnar Jinmei Linderin *Deconstructing Tradition in Japanese Music* (2012) ja suomalaisen Ilkka Taiton *Documenta Gregoriana* (1992). Linderin teos käsittelee japanilaisen shakuhachi-musiikin historiallista autenttisuutta ja tradition välitystä. Taiton tutkimuksessa on puolestaan kyse roomalaiskatolisen latinalaisen kirkkolaulun lähteistä Suomessa. Roomalaiskatolisen gregoriaanisen laulun ja zenbuddhalaisen shakuhachi-musiikin välistä vertailevaa tutkimusta on kuitenkin varsin vähän.

Käyn tutkimuksessani läpi ensin lyhyesti zenbuddhalaisen shakuhachi-musiikin ja roomalaiskatolisen gregoriaanisen rukouslaulun historiaa. Tämän jälkeen tarkastelen sekä zenbuddhalaisuuden että roomalaiskatolisen kirkon esteettis-, eettis-, ja uskonnollis-filosofisia käsittepareja, joiden yhteyksiä traditioiden mietiskelymusiikkiin pohdin tutkimuksessani jäljempänä. Seuraavaksi esittelen Tukholman yliopiston professori Gunnar Jinmei Linderin ja Helsingin yliopiston dosentti Ilkka Taiton asiantuntijahaastattelut, joiden jälkeen siirryn notaatiojärjestelmien tulkintoihin. Seuraavana vuorossa ovat varsinaiset Mukaijin ja Misereren kappaleanalyysit ja vertaileva osio. Lopuksi esittelen tutkimukseni johtopäätökset.

2. HISTORIASTA

2.1. Zenbuddhalaisen shakuhachimusiikin historiasta

Buddhalaisuus sai perimätiedon mukaan alkunsa intialaisen prinssin Siddhartha Gautaman (noin 560–480 eKr.) aloitteesta. Gautama hylkäsi palatsielämän ja ryhtyi kerjäläisenä tavoittelemaan valaistumista. Eräänä päivänä mietiskellessään *bodhi*-puun alla prinssi saavuttikin valaistumisen ja perusti oman koulukunnan, joka veti puoleensa runsaasti oppilaita. Gautamaa alettiin kutsua *Buddhaksi*, valaistuneeksi. Buddhalaisuus alkoi levitä ja saavutti sittemmin suuren suosion.

Chan-buddhalaisuuden kerrotaan saaneen alkunsa kuudennella vuosisadalla munkki Bodhidharman tuodessa buddhalaisuuden Kiinaan. Japaniin tämä *chan*- eli (japanin kielessä *zen*) zenbuddhalaisuus löysi varsinaisesti tiensä kahdennellatoista vuosisadalla. Suuntaus jakautui tuolloin kolmeen nykyiseen päähaaraansa, jotka ovat *soto*, *rinzai* ja *obaku*. Zenbuddhalaisuus itsessään on japanilaisen buddhalaisuuden haara, joka korostaa mietiskelyä. Sananmukaisesti Zen tarkoittaa mietiskelyä ja *suizen* puolestaan puhaltaen mietiskelyä. Zenbuddhalaiseen filosofiaan kuuluu muiden buddhalaisten uskonhaarojen tavoin ennen kaikkea valaistumisen tavoittelu. Näin ollen shakuhachia soittavat zenmunkit tähtäävät *suizen*-soitolla nimenomaisesti valaistumisen kokemukseen (Harich-Schneider 1973, 512).

Suizen-mietiskelyä harjoittavia munkkeja kutsuttiin nimellä *komuso*, joka vapaasti suomentaen tarkoittaa tyhjyyden munkit. Nämä munkit kuuluivat *rinzai*-koulukunnan *fuke*-jaostoon. Yksi heidän tunnusomaisista piirteistään oli koko kasvot peittävä olkikori, joka symbolisoi egon poissaoloa (Malm 1959, 156). Edo-kaudella (1600-1868) komusomunkki oli yleensä isännättömäksi jäänyt samuraisoturi eli *ronin* (Malm 1959, 153). Tästä komuso-ilmiöstä seuranneista ongelmista johtuen shakuhachimusiikki kiellettiin väliaikaisesti kokonaan *Meiji*-restauration alussa 1870-luvulla (Tanabe & Masu 1953, 60). Edo-kaudella kukoistukseensa puhjennut shakuhachi-liike odotti toista tulemistaan.

Zenbuddhalaisen tradition mietiskelykappaleet on koottu *honkyoku*-nimiseen kokoelmaan (Harich-Schneider 1973, 512). Honkyoku viittaa kirjanmukaisiin kappaleisiin erotuksena *gaikyokusta* ja *sankyokusta*. Gaikyoku viittaa ulkopuolisiin kappaleisiin (Malm 1959, 162), kun taas sankyokulla tarkoitetaan kappaleita, jotka soitetaan *shamisenin* ja *koton* kanssa kolmen soittimen kokoonpanossa (Sunaga 1936, 53). Honkyoku-kokoelman kolme klassikkoa ovat Mukaiji, Kyorei ja Koku (Malm 1959, 161). Mukaiji viittaa nimenä sumuisen meren huiluun, kun taas Kyorei merkitsee tyhjää soittokelloa ja Koku tyhjää taivasta.

Shakuhachi on japanilainen bambuhuilu, jonka nimi tulee sen mitan pituudesta. *Shaku* viittaa siis jalkaa vastaavaan mittayksikköön ja loppuosa *hachi* numeroon kahdeksan japanin kielessä. Näin ollen huilun standardipituus on 1,8 jalkaa eli noin 54 cm. (Harich-Schneider, 1973, 512). Huilussa on viisi sormireikää, jotka soivat useimmiten pentatonisessa D-F-G-A-D-asteikossa. Oikealainen hengitystekniikka antaa huilulle soitettaessa mikrotonaalisen äänenväarin (Malm 1959, 159 ja Harich-Schneider, 1973, 513).

Kuten useilla japanilaisilla instrumenteilla, myös shakuhachilla on kiinalainen alkuperänsä (Malm 1959, 151). Hurjimmat teoriat instrumentin alkuperästä ulottuvat kuitenkin Egyptiin asti: Japanilainen musiikkitieteilijä Tanabe Hisao (1883–1984) on väittänyt, että instrumentilla on yhteys egyptiläiseen *sabi*-huiluinstrumenttiin (Tanabe, 22 ja Malm 1959, 151). Hisao spekuloi instrumentin matkasta Iranin ja Intian kautta aina Kiinaan saakka, josta se löysi sittemmin tiensä Japaniin. Kuitenkin japanilaisella shakuhachilla on selkein sukulaisuussuhde juuri instrumentin kiinalaisen mallin kanssa (Malm 1959, 151).

Tutkimuskirjallisuudessa pidetään pätevänä tulkintaa siitä, kuinka zenmunkki Kakushin toi shakuhachin Japaniin kolmannellatoista vuosisadalla (Harich-Schneider 1973, 512). Kuitenkin vasta Edo-kaudella kaikki merkittävänä pidettävä shakuhachimusiikki saavutti nykyisen muotonsa Kinko Kurosawan kautta (Malm 1959, 153). Joidenkin

lähteiden mukaan Edo-kaudella hioutuneet honkyoku-kokoelman kappaleet shakuhachihuilulle ovat saaneet alkunsa jo Muromachi-kaudella (1333-1573), jolloin zenmunkit soittelivat *hitoyogiri*-huilulla hoviteatterivaikutteisia ja improvisatorisia *gagaku*-sävelmiä. Honkyoku-kappaleiden ajallisesta alkuperästä ei kuitenkaan ole olemassa todisteita (Harich-Schneider 1973, 512).

2.2. Roomalaiskatolisen gregoriaanisen rukouslaulun historiasta

Kristinuskon perustajana pidetään roomalaiskatolisen tradition itseymmärryksen mukaan Jeesus Nasaretilaista. Ajanlaskun alusta alkaen kristinusko kasvoi muutamassa vuosisadassa pienestä juutalaisesta liikkeestä, ja tuli keisarikunnan viralliseksi uskonnoksi vuonna 313 keisari Konstantinuksen julistuksesta. Vuonna 1054 kristillinen kirkko jakaantui itäiseen kreikkalaiskatoliseen ja läntiseen roomalaiskatoliseen kirkkoon.

Kuudennella vuosisadalla roomalaiskatolisen kirkon vaikutuspiiriin alkoi syntyä luostarilaitoksia. Kristillisen luostarielämän perustajana pidetään pyhää Benedictus Nursialaista (Shearing 2004, 34). Luostarielämän täytti ympärivuorokautinen munkkien laulupalvelus, jonka kaikki sanat olivat latinaksi laulettuja. Lukuisten luostarilaitosten yhteydessä syntyi useita laulutyyplejä, kuten esimerkiksi ambrosialainen ja mozarabialainen messu (Shearing 2004, 50).

Roomalaiskatolisen messumusiikin yleisnimen vakiintumiseksi gregoriaaniseksi messumusiikiksi vaikutti paavi Gregorius Suuren auktoriteetti. Gregorius Suuren paaviuden aika ajoittui vuosille 590-604 ja kerrotaan, että hän halusi koota yhteen koko kristikunnan munkkien kontemplaatiomusiikin. Myöhemmin kyseisessä kodifikaatiossa koottua musiikkia alettiin Gregorius Suuren kunniaksi nimittämään gregoriaaniseksi lauluksi (Smith 1996, 42). Historialliseen vakiintumiseen vaikutti myös se, että juuri gregoriaanista laulumusiikkia alettiin kirjoittamaan paperille yhdeksännen

vuosisadan jälkeen (Shearing 2004, 63). Varhainen nuotinnos tapahtui neumein, jotka ovat nykyisen klassisen musiikin nuottien kantaisiä.

Ajallisesti ensimmäinen historiallinen dokumentti, joka tuo ilmi paavi Gregorius Suuren roolin merkittävyyden gregoriaanisen laulumusiikin kodifikaatiossa, on peräisin myöhäiseltä yhdeksänneltä vuosisadalta. Kyseessä on munkki Johannes Hymonideksen kirjoittama paavi Gregorius Suuren elämäkerta (Murray 1963, 3). Kuitenkin on huomattava, että kyseinen teos laadittiin vasta lähes 300 vuotta Gregoriuksen kuoleman jälkeen. Koska muita paavin roolin merkittävyyttä tukevia historiallisia dokumentteja ei ole löydetty ennen Hymonideksen laatimaa Gregoriuksen elämäkertaa, ovat jotkin tutkijat kyseenalaistaneet sen, oliko Gregoriuksella todellisuudessa aktiivista roolia kodifikaatiossa. Dom Gregory Murray huomauttaakin, että edes paavin aikalaisen Isidorus Sevillalaisen kirjoittamassa Gregoriuksen elämäkerrassa ei mainita sanallakaan paavin yhteydestä gregoriaaniseen lauluun. Niin ikään myöskään 35 vuotta Gregoriuksen kuoleman jälkeen julkaistu *Liber Pontificalis* ei sisällä viitteitä hänen mahdollisista yhteyksistään mainittuun kodifikaatioon. Edes Paul Warnerfrid ei yhdistä paavi Gregoriusta tämän elämää käsittelevässä kirjassaan roomalaiskatoliseen *schola cantorumiin*, joka oli tiettävästi olemassa kyseisen teoksen ilmestymisen aikoihin eli vuonna 780. Tämä on merkille pantava seikka, sillä kyseistä kuorolaulukoulua pidetään juuri paavi Gregoriuksen perustamana, ja sen tehtävänä oli huolehtia gregoriaanisen laulun ylläpitämisestä ja levittämisestä. Nykytutkimuksen valossa esimerkiksi frankkien musiikillisen perinnön vaikutusta on painotettu vähätellen Gregoriuksen vaikutusta gregoriaanisen laulumusiikin kodifikaatioon (Dybdahl 1997, 142-143). Kaikesta huolimatta Paavin auktoriteetin vaikutuksesta kyseiseen kodifikaatioon on esitetty tuoreemmassa tutkimuskirjallisuudessa näkemyksiä, jotka tukevat teorioita paavin vaikutuksen todellisuudesta (Clark, 39). Oli historiallisen paavin yhteys tähän musiikin lajiin mikä tahansa, gregoriaaninen laulu yhdistetään aina paavi Gregorius Suureen.

Gregoriaanista laulumusiikkia ei ole tarkoituksenmukaista tarkastella puhtaasti musiikillisesta näkökulmasta sen kristillisen kontekstin vuoksi. Sen vuoksi muun muassa liturgia, sanat, rituaalin merkitysten ymmärtäminen ja kristillinen teologia on samalla huomioitava. Gregoriaaninen laulu on vokaalimusiikin korpus, joka sisältyy roomalaiskatolisen kirkon virallisiin palveluskirjoihin (Murray 1963, 3).

3. IDÄSTÄ JA LÄNNESTÄ

3.1. Mono no aware ja Sic transit gloria mundi

Jotta Japanin zenbuddhalaisuuden rinzai-koulukunnan fuke-jaoston komusomunkkien shakuhachihuilun soiton estetiikkaa on mahdollista ymmärtää, on tarpeen paneutua paitsi zenbuddhalaiseen ajatusmaailmaan, myös Japanin toiseen suureen uskontoon, shintolaisuuteen ja siitä johdettuihin esteettisiin kategorioihin. Eräs alkuperäiselle japanilaiselle estetiikalle ominainen konsepti on nimeltään *mono no aware*, joka vapaasti suomennettuna tarkoittaa haikeutta asioiden edessä, surumielisyyttä asioiden takana tai hienovaraisuutta asioita kohtaan. Sanatarkasti termi voitaisiin suomentaa asioiden haikeudeksi. Usein se on tulkittu syväksi emotionaaliseksi responssiksi tai kyvyksi reagoida empatialla asioiden kauneuteen. (Motiekaitis, 81).

Ramunas Motiekaitis avaa kirjassaan *Poetics of the Nameless Middle - Japan and the West in Philosophy and Music of the Twentieth Century*, (2011) *mono no aware*n käsitettä. Ensimmäinen suuri japanilainen kirjallisuuden teoreetikko ja nationalisti Motoori Norinaga (1730-1801) esitteli käsitteen Japanin kulttuurin vanhimpana ja autenttisimpana esteettisenä konseptina. Hänen mukaansa *mono no aware*lla kuvataan japanilaisuudelle tyypillisiä herkkyyksiä, joita ei ole löydettävissä ulkomaalaisten uskontojen arvoista (Motiekaitis, 81). Japanilaismielinen Norinaga kritisoi buddhalaisuutta sen epäinhimillisen luonteen vuoksi ja konfutselaisuutta sen opetusopillisen painolastin vuoksi. Hän ehdotti paluuta autenttiseen japanilaiseen herkkyyteen ja humanismiin, jotka hänen mukaansa löytyvät *shinton* traditiosta. Vaikka termi *aware* on esiintynyt japanilaisessa kirjallisuudessa jo 700-luvulla, se liitetään vahvasti Murasaki Shikibun (973–1014) suurteokseen *Genji Monogatari*. Kyseinen teos ilmestyi noin vuonna 1000, ja termi *aware* mainitaan siinä yhteensä jopa 1018 kertaa.

Mono no awaren juuret ovat shintolaisessa traditiossa. Norinaga kuvaa awaren termiä seuraavasti: ”tuntea sääliä tai myötätuntoa asian puolesta” (Motiekaitis, 82). Toisaalta Norinaga tulkitsee awaren myös ”surun ääneksi, jonka sydän ilmaisee nähtyään, kuultuaan tai kosketettuaan jotakin”. Kirjallisuudessa on esitetty esimerkkejä mono no awaren kokemuksista. Näitä ovat muun muassa kauneuden kokemus luonnossa ja myöntyminen kauneuden katoavaisuudelle. Kuvatut kokemukset tapahtuvat kuitenkin haikeuden saattelmina, eivät pakotettuina.

Määritellesään awarea Motiekaitis siteeraa myös japanilaista kirjailijaa Takeutchi Yoshinoria (1913-2002). Yoshinorin mukaan awaressa on kyse kontemplatiivisesta välimatkasta reaktion kohteeseen tai ”eräänlaisesta epäsuorasta tunteesta tai parhduksesta hiljaisen resignaation aikana” (Motiekaitis, 82). Aiemmin mainitusta Genjin tarinasta selviää myös, kuinka aware heijastelee tilanteita, joissa ”yksilö näyttää kadottaneen tahtonsa tai voimansa kontrolloida kohtaloaan”. Tässä mielessä aware ei mahdollisesti olekaan yhtä kaukana buddhalaisista arvoista kuin Norinaga on esittänyt. Awareen kuuluu olennaisesti myös katoavaisuuden määre. (Motiekaitis, 82).

Roomalaiskatoliseen traditioon kuuluva konsepti *sic transit gloria mundi* merkitsee suomennettuna ”Näin katoaa maailmallinen kunnia” ja on lähin vastine buddhalaisuuden kaiken katoavaisuuden doktriinille. Palvelusvirkaanastujaisissa paavit kruunattiin kolmitiarakruunulla paavi Gregorius Suuresta (paavina vuodet 590-604) aina paavi Paavali VI:een (paavina vuodet 1963-1978) asti. Paavin kruunajaisseremoniaan olennaisesti vaikuttavana osana oli rituaali, jossa lausuttiin sanat ”sic transit gloria mundi”. Sanat lausui kloorikko polttaessaan pellavaa paavin edessä (Bak, 187) ja seremoniamestari resitoi sanat kolmesti eri paikoissa, esimerkiksi kerran Pyhän Pietarin patsaan edessä (King, 319). Pellavan palaminen tyhjyyteen antoi samalla symbolisen esimerkin kaiken katoavaisuudesta (Kempis, 27).

3.2. Hagakure ja Memento mori

Eettis-filosofisesta kirjallisuudesta japanilaisen zenbuddhalaisuuden saralla tunnetuin on Tsunetomo Yamamoton (1659-1719) ajatuksista koottu teos *Hagakure* (englanniksi *In the Shadow of Leaves*). Yamamoto oli samurai, mutta rauhanajan Japanissa hänestä tuli ronin eli isännätön soturi, ja sittemmin buddhalainen munkki (Giles 2008, 146). Näin ollen hän ei tietävästi osallistunut sotiin, mutta häneltä ei luultavasti myöskään jäänyt muuta kirjallista teosta. Hagakure kirjoitettiin yksiin kansiin erään nuoremman samurain toimesta ja se koottiin keskusteluista, joita tämä kävi Yamamoton kanssa vuosina 1709-1716.

Hagakure on kokoelma samuraille ominaista eettistä koodistoa sisältäviä aforismeja, johon on otettu vahvasti vaikutteita zenbuddhalaisesta eksistentiaalisesta filosofiasta. Eräs kokoelman tunnetuimmista aforismeista kuuluu vapaasti suomentaen seuraavasti: ”Samurain tie on aamu toisensa jälkeen opetella kuolemista, mietiskellä josko se tapahtuu täällä tai toisaalla, kuvitella kaikkein vähäisin tapa kuolla, ja suunnata ajatuksensa tiukasti kohti kuolemaa. Vaikka tämä lienee asioista vaikein, jos tähän on tahtoa, se on mahdollista. Ei ole mitään sellaista, jonka vuoksi tulisi ajatella sen olevan mahdotonta” (Yamamoto 1979, 73 ja Giles 2008, 146).

Hagakuressa korostetaan kuoleman subjektiviisuutta, joten pelkkä objektiivinen kuoleman puntarointi ei saa painoarvoa Yamamoton filosofiassa. Hänen mukaansa ihmisen tulisi ”poikkeuksetta joka päivä mieltää itsensä kuolleeksi”, ja näin ollen kuoleman väistämättömyyden mietiskelyn tulisi olla päivittäistä (Giles 2008, 146). Yamamoton mukaan ihmisen ei tule vieraantua omasta kuolevaisuudestaan, eikä kuolema saisi jäädä etäiseksi ajatukseksi. Hänen mukaansa syntyperästä, vauraudesta, iästä tai valaistumisen asteesta huolimatta kaikki ihmiset ovat samankaltaisia siinä suhteessa, että kaikki tulevat jossakin vaiheessa kuolemaan (Yamamoto 1979, 75).

Roomalaiskatolisessa kristillisessä taiteessa esiintyy toisinaan käsite nimeltään *memento mori*. Sananomukaisesti käsite suomentuu muotoon *muista kuolevaisuutesi*, ja se on täten huomattavan yhtenevä edellä mainittuun Yamamoton filosofiaan nähden. Sanontana *memento mori* kerrotaan tulevan antiikin Rooman ajoilta. Legendan mukaan keisari oli palkannut itselleen orjan, jonka ainoana tehtävänä oli muistuttaa häntä kuolevaisuudestaan toistelemalla käsitettä aika ajoin. Sanonta jäi sittemmin elämään eurooppalaisessa kulttuurissa ja se puhkesi eloon ennen kaikkea roomalaiskatolisen kirkon taiteessa, joka puolestaan toi uudenlaisen painotuksen kuolevaisuudelle ja kuoleman jälkeiselle elämälle.

Memento mori käsite ilmenee ennen kaikkea roomalaiskatolisessa taiteessa, kuten esimerkiksi Caravaggion (1571-1610) Pyhän Franciskuksen rukouksessa (eng. Saint Francis in Prayer) ja kuvanveistotaiteessa Pietarin kirkon paaveille omistetuissa Berninin (1598-1680) monumenteissa. Mahdollisesti selkein esimerkki *memento mori* ilmenemisestä on kuitenkin Andrea Previtalin (1450-1528) maalauksessa nimeltä *Memento mori*, jossa on kuvattuna pääkallo ja sen taustalla kirjoitus ”Hic decor hec forma manet: hec lex omnibus unam”, joka vapaasti suomentaen tarkoittaa ”Tämä kauneus, ja tämä on se mitä siitä on jäljellä: Tämä laki koskee jokaista”. Tämänkaltaisella taiteella oli oma sanomansa vastaanottajalleen. Kristillisessä kontekstissa *memento mori*lla on eettinen viesti, eikä sitä näin ollen enää liitetty antiikin Rooman aikaiseen *carpe diem*-filosofiaan.

Roomalaiskatolisen kirkon paastonajan tuhkakeskiviikon messussa lausutaan tuhkauksen yhteydessä muistutuksen sanat: ”Muista ihminen, että olet maan tomua ja tuhkaa ja olet palaava maan tomuksi ja tuhkaksi”. Ihmistä muistutetaan kuolevaisuudestaan samalla tavoin myös Raamatun tarinassa karkoituksesta paratiisista, jossa ihmisen todetaan olevan otettu maasta, olevan maan tomua ja myös palaavan maan tomuun (1. Moos. 3:11). Onkin huomattava, että juuri Miserere on kiinteässä yhteydessä tähän pääsiäisen paastonajan tuhkakeskiviikon messuun.

3.3. Satori ja Durchbruch

Sveitsiläissyntyinen Carl Gustav Jung (1875-1961), toinen psykoanalyttisen liikkeen kantaisista, pohti aikoinaan idän ja lännen hengellisen mystiikan välisiä kielioppieroja. Kirjansa *The Collected Works. Psychology and Religion: West and East* zenbuddhalaisuutta käsittelevässä luvussa Jung toteaa juuri satori-kokemuksen olevan zenbuddhalaisuuden tähtäimessä. Myös Rinzai-koulukunnan munkkien soitto tähtää välinearvollisesti satorin kokemukseen. Jungin mukaan zen ei ole filosofiaa länsimaisittain ymmärrettynä (Jung 1958, 540). Näin ollen zenbuddhalaisen uskonnollis-filosofisen käsitteistön kääntämisessä länsimaisen filosofian tradition kieliopille on vaarana ennen kaikkea alkuperäisten merkitysten muuttuminen. Satorin määrittäminen on varsin haastavaa, ja Jung suosittelee zenin jäävän mieleemme mieluummin hämäränä käsitteenä kuin todennäköisesti väärin ymmärrettynä. Satori on kokemuksena joka tapauksessa *mysterium ineffabile*.

Jung pohtii, löytyykö lännen hengellisistä traditioista mitään sellaista, jota voitaisiin pitää lännen kieliopillisena vastineena satorille. Näin ollen on tarpeen tarkastella, löytyykö roomalaiskatolisen kirkon traditiosta satoria vastaavaa käsitettä. Jung vastaa tähän kirjansa luvussa *Introduction to Zen Buddhism*. Satorin kuvausten tulkinnassa Jung vetää yhtäläisyysmerkit satorin ja roomalaiskatolisen kirkon saksalaisen teologin Mestari Eckhartin (1260-1328) käsitteen *durchburchin* eli läpimurron välille. Jung katsoo, että satorin tapahtuma on tulkittu ja muotoiltu läpimurtona, eli tässä egoon rajoittuneesta tietoisuuden tilasta egosta vapaaseen tietoisuuden tilaan. Jung tulkitsee tapahtuman kuvauksen olevan harmoniassa sekä zenin ytimen että Mestari Eckhartin mystiikan kanssa (Jung 1958, 543). Jungin mukaan Mestari Eckhart saattaa *durchbruchia* kuvaillessaan kuvailla samalla myös satorin kokemusta eli tosiminuuden emansipaatiota egon vallasta, jolloin tosiminuus on vaadettu valaistumisen jälkeen buddhaluonnolla tai jumalallisella universaaliudella (Jung 1958, 543).

Satorin käsitettä tarkastellaan erityisesti Daisetz Teitaro Suzukin kirjassa *Essays in Zen Buddhism*. Suzukin mukaan satori on alati zenin ydin eli zenbuddhalaisuuden *raison de*

d'être ja lisäksi toinen nimitys valaistumiselle. Suzuki kertoo, että zen voi kadottaa kaiken kirjallisuutensa ja luostarilaitoksensa, mutta kunhan satori pysyy, niin myös zen pysyy ikuisesti. Suzuki kirjoittaa Satorin määrittelemisestä seuraavasti:

*"Satori voidaan määritellä intuitiiviseksi katsomiseksi asioiden luonteeseen vastakohtana asioiden analyttiseen tai loogiseen ymmärrykseen... ..
..Käytännössä se merkitsee uuden maailman paljastumista, joka oli aiemmin salattua hämmentyneelle dualismiin oppineelle mielelle... ..Tai voimme sanoa, että satorilla ympäristömme tulee nähdyksi melko odottamattomasta näkökulmasta... ..Satorin jälkeen maailma ei ole enää entisensä kaikkine virtaavine koskineen ja palavine tulineen... ..Loogisesti ilmaistuna, vastakohtat yhdistyvät ja harmonisoituvat yhteneväiseksi orgaaniseksi kokonaisuudeksi. Tämä on mysteeri ja ihme, joka on zenmestareille jokapäiväistä. Satori voidaan saavuttaa ainoastaan kokemalla se henkilökohtaisesti"* (Suzuki, 230).

Mestari Eckhart on käsitellyt kokoelmateoksessaan *Breakthrough* roomalaiskatolilaisen tradition uskonnollis-mystistä konseptia *durchbruch*. Mestari Eckhartin on tällä tavoin todettu luoneen uuden sanan uudestisyntymiselle. Hän kuvailee *durchbruchin* käsitettä seuraavasti:

"Läpimurrossa... ..jossa seison vapaana omasta tahdostani sekä Jumalan tahdosta sekä kaikista hänen teoistansa sekä Jumalasta itsestään, siellä olen kaikkien luotujen yläpuolella, enkä ole Jumala enkä luotu. Ennemmin, olen mitä olin ja miksi jään nyt ja ikuisesti. Sitten vastaanotan impulssin, joka korottaa minut kaikkien enkelten yläpuolelle. Tässä impulssissa vastaanotan niin mahtavan omaisuuden, ettei Jumala voi olla riittävä minulle kaikessa mikä tekee Hänestä Jumalan, ja kaikessa Hänen jumallisissa teoissaan. Sillä tässä läpimurrossa teen löydön, että minä ja Jumala olemme yksi" (Eckhart, 302).

4. HAASTATTELUT

4.1. Gunnar Jinmei Linder

Gunnar Jinmei Linder aloitti shakuhachiopinnot Japanissa vuonna 1985. Linder opiskeli shakuhachiin soittoa Yamaguchi Goron oppilaana aina tämän kuolemaan asti vuoteen 1999. Linder suoritti *Master of Arts*-tutkinnon shakuhachista *Tokyo National University of the Arts*-yliopistossa vuonna 1997. Linderille myönnettiin perinteinen japanilainen arvonimi *shihan* ja lisänimi *Jinmei* vuonna 1998. Linder on kirjoittanut useita kirjoja ja artikkeleita *shakuhachista*. Vuodesta 2005 Linder on toiminut Tukholman yliopistossa japanologian apulaisprofessorina. Linder opettaa ja esiintyy intensiivisesti Euroopassa.

1. Mikä on japanilaisen shakuhachimeditaatiomusiikin alkuperä?
2. Voisitko avata Fuken, Rinzain sekä komuson historiaa?
3. Kuinka honkyoku muodostui? Voisitko kertoa Kinkosta ja Tozanista?

Fuke on historiallisena henkilönä mainittu Rinzain kirjoituksissa. Sekä Fuke (kiinaksi Puhua) että Rinzai (kiinaksi Lin Chi) olivat kiinalaisia buddhalaisia munkkeja ja Fuke näyttäytyi eräänlaisena Rinzain antagonistina. Rinzain mukaan Fuke oli syvälinen hahmo. Siinä missä Fuke oli mietiskelevä, Rinzai oli enemmän poliittinen.

Kerrotaan, että Fuke oli pukeutunut rääsyihin ja Rinzai päätti hankkia tällä ruumisarkun "vaatteiksi". Legandan mukaan Fuke otti arkun vastaan mielihyvin ja antoi ohikulkijoiden naulata hänet arkun sisälle. Tästä kuultuaan Rinzai, omien kirjoitustensa mukaan, kävi tarkastamassa arkun vain huomatakseen että Fuke oli kadonnut. Tämä tarina on yhdeksännen vuosisadan Kiinasta, jossa on Fuken sanonta: "Jos valo iskee minua, isken valoa takaisin. Jos pimeys iskee minua, isken pimeyttä takaisin".

Vuoden 1795 japanilainen Yamamoto Morihiden teos Kyotaku Denki (Tyhjän soittokellon tarina) esittelee legendojen mukaisen taustan shakuhachin historiaan. Sen mukaan tarina olisi kirjoitettu ylös Japanissa jo paljon aikaisemmin. Oppilas tuli Fuken luokse mutta Fuke ei kelpuuttanut tätä suojatikseen. Oppilas alkoi matkia huilun soitolla Fuken soittokellon ääntä ja kutsui sitä ”tyhjäksi soittokelloksi”. Tämä kappaleen nimeksi tuli Kyotaku, joka merkitsee ”Tyhjää soittokelloa”. Myöhemmin se tultiin tuntemaan nimellä Kyorei, joka merkitsee niin ikään samaa asiaa, vaikka sen voi erehdyttävästi kääntää myös ”Tyhjäksi sieluksi”. Kyotaku-kappale opetettiin sukupolvelta toiselle.

Kolmannellatoista vuosisadalla (vuonna 1251) japanilainen munkki Kakushin matkusti Kiinaan opiskelemaan zeniä ja tuli samalla oppineeksi Kyotaku-kappaleen. Vuonna 1254 hän palasi Japaniin. Kakushinin oppilas oli nimeltään Kichiku ja Kakushiniin viitataankin nimellä Hottoo-Kakushin, jossa etuliite merkitsee ”luonnollista opettajaa”. Kichiku oli munkki, joka koki juuri ne ilmestykset, joista legendan mukaan syntyivät sittemmin kappaleet Koku ja Mukaiji. Näin olivat kaikki honkyokun kolme klassikkoa syntyneet maailmaan. Tämä kolmen klassikon traditio siirtyi legendan mukaan sukupolvelta toiselle Japanissa kolmanneltatoista vuosisadalta eteenpäin. Kichikun uudeksi nimeksi tuli Kyochiku. Tarina lienee kuitenkin olevan pikemminkin mielikuvituksen tuotetta: kolmesta klassikosta ei nimittäin löydy ensimmäistäkään mainintaa ennen vuoden 1795 julkaisua. Tämän on kuitenkin kirjoittanut ylös japanilainen musiikintutkija Nakatsuka Chikuzen (1930-luvulla tehty tutkimus, joka on julkaistu 1979), johon on usein viitattu uudemmassa tutkimuksessa.

Vuodelta 1664 löytyy kirja, jossa esitellään vanhoja japanilaisia instrumentteja kahdeksannelta vuosisadalta. Japanin keisarillinen palatsi sai lahjaksi (nykyisen Korean niemimaan alueelta) 7 eri instrumenttia. On olemassa kiinalaisia lähteitä, joiden mukaan kiinalainen muusikko Rosai, joka eli Tang Dynastian (618-907) aikaan seitsemännellä vuosisadalla, elvytti kiinalaisen huiluinstrumentin, joka oli nimetty kiinaksi pituutensa mukaan. Tämä pituus vastasi täsmällisesti shakuhachin pituutta.

Japaniin tämä kiinalainen huiluinstrumentti tuli Korean niemimaan kautta noin kahdeksannella vuosisadalla ja sen vastaanotti keisari Shomu (701-756), joka rakasti shakuhachia. Näitä seitsemää instrumenttia, muiden muassa jadeshakuhachia, säilytetään edelleen Japanissa Narassa, To-Daijin temppelissä, Shosoinin reliikkiholvissa. Murasaki Shikibun Genjin tarinassa esiintyy termi "shaku hachi" hichirikin (pienempi huiluinstrumentti) ohella.

Shakuhachia käytettiin hovimusiikissa kymmenennellä ja yhdennellätoista vuosisadalla. Erään toisen historiallisen viitteen mukaan se kuului instrumenttina hoviaatelisten uuden vuoden juhlaan. Vuonna 1512 eräs hovimuusikko kirjoitti tutkielman gagakusta. Aika oli tuolloin taloudellisesti niukkaa, sillä vuodesta 1467 lähtien koko maa oli sodassa. Tämä kirja tehtiin siksi, että ihmiset olisivat tietoisia tästä musiikista. Kirjassa on luku shakuhachista sekä lisäksi piirros instrumentista ja se muistuttaa hyvin paljon Narassa pidettäviä instrumentteja. Kokoelman toimittajan mukaan kirjoittaja rakasti shakuhachia ja oli mitä luultavimmin myös instrumentin soittaja. Gagaku lopetti shakuhachin käytön hovimusiikissa vuonna 1850.

Kuudennellatoista vuosisadalla ilmestyi arkikuvaan kerjäläismunkit. Tästä on myös piirrustuksia, joissa esiintyvät komoso. Shakuhachia soittivat paitsi hovimuusikot, kansanmuusikot, myös kerjäläismunkit. Komo merkitsee olkimattoa. Komosot olivat kerjäläisiä vailla yhteyksiä buddhalaisiin aktiviteetteihin, mitä tulee kirjallisiin lähteisiin. Vuoden 1580 rakkauslaulukokoelman mukaan shakuhachi oli rakastettu instrumentti. Vuoden 1664 Shi-chiku-shoshin-shu oli alottelijain kokoelmateos koto-, shamisen- ja shakuhachi-instrumenteille. Näitä kolmea soitettiin kokoonpanoissa ja niillä soitettiin sekulaareja kappaleita. Tämän kirjan kirjoittaja soitti shakuhachia. Hän kertoo kirjassaan komusosoittajista, mutta missään kohtaa kirjaa ei ilmene yksikään honkyokun kolmesta klassikosta, vaikka kirjassa mainitaan erikseen viisi shakuhachikappaletta. Kirjan kirjoittaja oli hyvin tietoinen aikansa musiikkikulttuurista. Hän kertoi komuson soittavan kappaleita, mutta harvemmin vireisesti.

Lopulta sota sai päätöksensä ja Tokugawa tarttui vallankahvaan ja pyrki yhdistämään Japania. Vuonna 1600 sodittiin viimeinen suuri taistelu. Sodan loputtua moni samurai jäi isännöttömäksi ja kokoontuivat ryhmittymiksi selviytyäkseen. Useat näistä ronin-sotureista ryhtyivät buddhalaisiksi munkeiksi. Tähän kääntymykseen kuului katumuksen tekoa tappamisesta. Ensimmäistä kertaa komuso mainittiin 1677 virallisissa asiakirjoissa. Viranomaiset tunnustivat nämä munkit mutta Fuke-jaostosta ei ollut sanallakaan mainintaa. Väärennetyissa asiakirjoissa, jotka auktorisoittiin Tokugawan nimeen, annettiin etuoikeuksia ronineille, joista tuli komusojia. Asiakirjassa oleva paragraafi ilmaisi, että komuso oli entisen samurain tapa löytää piilopaikka. Jos komuso tahtoi esimerkiksi kostaa toiselle samuraille, oli hänen ensin virallisesti jätettävä munkkiveljestö.

Varhaiselta yhdeksänneltätoista vuosisadalta löytyy tekstiviite, jossa kehoitetaan, että komuson olisi teeskenneltävä munkkia, mutta tämän ei koskaan tulisi unohtaa olevansa samurai. Tietysi oli varmasti myös komusoveljestöä, joka oli sydämeltään täysin vilpitöntä kääntymyksessään ja omistautui munkkielämälle, mutta ehkä suuri osa heistä eivät olleet kovin kiinnostuneita zenin filosofiasta. Esimerkiksi joidenkin dokumenttien ja maalausten mukaan komusot tunnettiin myös pahennuksen herättäjinä jne. Vuoden 1795 kirjoitelmaan mennessä komuso olivat olleet Japanin maisemissa jo yli sata vuotta. Nämä ovat poliittisia, ekonomisia ja sosiaalisia syitä vuoden 1795 julkaisuun, jossa oli mahdollisesti keksittyä ainesta. Rinzaï-koulukunnan zenmunkki Ikkyu (1394-1481) puhui Fukesta, jota hän arvosti buddhalisena munkkina. Ikkyun runoissa on viitteitä shakuhachista.

Tozan on Nakao Tozanin (1876-1956) vuonna 1896 perustama koulukunta. Koulukuntana se on fuusio japanilaisesta sekä länsimaisesta musiikkitraditiosta. Kinko taas on nimetty Kurosawa Kinkon (1710-1771) mukaan, joka matkusti ympäri Japania honkyokun kera ja keräsi kappaleita temppeleistä. Kinkon koulukunta muistuttaa paljolti kansanmusiikin traditiota, josta siinä on paljon vaikutteita. Kurosawa Kinko oli ensimmäinen suuri honkyokun kokoaja, joka keräsi kappaleet honkyokuun.

Kurosawa muutti kappaleita mukautumaan omaan tyyliinsä. Kurosawa asui myös Edossa, joka oli paikkana trendikäs ja hän toi täältä esteettisiä vaikutteita traditionaaliseen shakuhachimusiikkiin. Luultavasti hän toi melismat shakuhachimusiikkiin. Buddhalaisen shomyo-laulun melismoillahan on pitkät perinteet. Kinkon kuolukuntaan tuli vaikutteita myös eri puolilta Japanin maaseutua. Musiikillinen tyyli oli muuttumassa moderniksi mietiskeleväksi tyyliksi. Kinko tyyliässä yhdistyy sekä esteettinen että spirituaalinen aspekti. Kappaleista tosin suuri osa näistä on jätetty subjektiivisen tulkinnan varaan.

Suizen ilmaantui terminä vasta aikaisella kahdennellakymmenennellä vuosisadalla. Shakuhachimusiikissa ei ole kirjallisia viitteitä meditatiiviseen musiikkiin tai siihen, miten tai missä tulisi soittaa rituaalinomaisesti. Komuson rekonstruktio alkoi 1880-luvulta eteenpäin. Näiden komuso-munkkien ei tarvinnut kerjätä ja he olivat hyvin paneutuneet rinzaikoulukunnan zenfilosofiaan. Zenin aspekti otettiin nytemmin vakavammin. Vuonna 1871 Meiji-restauraation yhteydessä komuso menetti entisen asemansa. Suizen on siis verrattain moderni termi.

Hisamatsu Fuuyoo, Kinko III:n oppilas, oli tosiallinen Kinkokoulukunnan johtaja yhdeksännentoista vuosisadan puolivälissä. Hän kirjoitti kolme artikkelia, joista viimeisin ilmestyi 1830. Niissä ohjeistetaan, kuinka shakuhachia tulisi soittaa. Häneltä on peräisin myös "Tyynen Meren Saarna", joka kehoitti seuraamaan todellista polkua. Hän kallistui suizen-filosofiaan, vaikka itse konseptia ei mainittu. Suizen on aktiviteettina henkilökohtainen asia, ja vaikka se ei terminä ilmene vanhemmissa virallisissa asiakirjoissa, on täysin mahdollista että shakuhachi on ennenkin yhdistetty mietiskelymusiikkiin. Kinkokoulukunta lisäsi kappaleiden jälkeen lisänimen "Reibo", joka merkitsee "Tyhjän Soittokellon Kaipuuta" ja joka viittaa Fuken legendaariseen tarinaan. Esimerkiksi Kinko III:n vuonna 1820 kirjoittamassa kirjassa esiintyy "Mukaiji Reibo". Honkyokun kolme klassikkoa Kyorei, Mukaiji ja Koku olivat olleet olemassa ennen vuoden 1795 Yamamoto Morihiden kirjaa "Kyotaku Denki", "Tyhjän Soittokellon Tarinaa".

4. Zenbuddhalaisuudessa ilmenee käsite satori. Shakuhachimeditaatiomusiikissa (suizen) soiton tähtäimessä on satorin kokemus. Voisitko avata tätä käsitettä sekä sen varsinaista relaatiota suizeniin?

Nämä ovat mystisiä konsepteja. Daisetz Teitaro Suzuki kirjoitti että zenistä ei voi puhua sen suuresti subjektiivisen luonteensa vuoksi. Shakuhachi, kuten esimerkiksi mikä tahansa arkinen aktiviteetti, on tässä työkalu, joka auttaa näiden asioiden äärellä astumisessa. Musiikilla on aina kykynsä viedä erilaisten mielentilojen äärelle. Itseasiassa tutkimuskirjallisuudessa ei löydy viitteitä, joissa satori ja shakuhachi tai satori ja suizen oltaisi yhdistetty toisiinsa.

Toisaalta esimerkiksi kahdennellakymmennellä vuosisadalla elänyt itseoppinut japanilainen huilumestari Watazumi Doso, joka painotti nimenomaisesti huilumusiikin hengellistä ja mystistä ymmärrystä. Watazumilta on tullut ilmaisun hocchiku (karmabambuhuilu). Watazumi jätti suuren henkisen perinnön, joka tunnetaan nimellä Watazumido (Watazumin tie).

Komusotemppeleissä shakuhachilla on oma rituaalinomainen toimituskäytäntö: esimerkiksi ennen soittoa munkki ojentaa molemmin käsin shakuhachiin eteensä ja kumartaa. Shakuhachi-instrumenttia kohtaan koetaan suurta kunnioitusta. Tämä ilmenee myös siinä kuinka instrumenttiin on toisinaan viitattu nimellä karma kii (karmainstrumentti).

5. Miten zenbuddhalainen filosofia ja ihmiskuva vaikuttavat musiikkiin ja sen soittokäytäntöihin? Honkyokukappaleiden nimet viittaavat usein ”tyhjyyteen” tai luontomystiikkaan. Mikä on säestyksettömyyden, hiljaisuuden ja taukojen merkitys musiikissa? Minkä kaltaisia merkityksiä buddhalainen shakuhachimeditaatiomusiikki antaa tyhjyydelle? Mitä merkitsee ykseys zenbuddhalaisessa filosofiassa ja shakuhachimeditaatiomusiikissa?

Ensinnäkin on olemassa konsepti Ichi on Jobutsu (one sound become Buddha = yhdestä äänestä Buddhaksi). Idea on tässä että yhdellä äänellä on ilmaistava koko universumi, mutta tämä ilmaisu on verrattain moderni keksintö. Keskittyminen kohdistetaan tässä yhteen ääneen ja se korostaa soiton meditatiivista aspektia, joka on itse soiton keskiössä. Mutta myös musiikillinen aspekti, mitä tulee yhteen äänifraasiin, on tärkeää. Jokaisen äänen merkityksellisyys kokonaisuudessa korostuu. Kokonaisvaltaisuus sekä esteettisesti että hengellisesti painottuu. Mietiskelymusiikissa soittajan tulisi yhdistyä sekä äänen että ”ykseyden” kanssa. Ikään kuin soittaja olisi itsensä tuolla puolen ja astumassa tyhjyyteen. Tyhjyys on osana musiikillisia fraaseja. Itse en usko että tyhjyys musiikillisena kvaliteettina viittaa tyhjyyteen filosofisesti, vaikka hiljaisuus soitossa saattaakin herättää erilaista mielentilaa kuin itse soitto. Näin ollen hiljaisuudella voi olla koanin kaltainen vaikutus. Varsinaisesti siis hiljaisuus on musiikillinen kvaliteetti, mutta toki se voidaan subjektiivisesti ymmärtää myös syvemmin.

6. Mono no aware japanilaisesteettisenä shintolaisena konseptina ja sen mahdollinen kuuluminen honkyokukappaleiden shakuhachisoitossa?

Konseptin lanseerajana tunnetaan japanilainen Motoori Norinaga. Mono no aware on japanilaisuudessaan ainoalaatuista. Japanilainen kulttuuri voidaan käsittää yhtenä ruumiina, johon elimellisesti liittyy monia vaikuttimia niin kulttuurillisista kuin poliittisista liikkeistä. Norinaga oli vastuussa koto-instrumentin elpymistä japanilaisessa kulttuurissa, josta syntyi sittemmin uusia sävellyksiä. Kahdeksannellatoista vuosisadalla tämä oli taidemusiikkia.

Komusoveljestö ei ollut varsinaisesti tämän elvytyksen vaikutuspiirin alaisuudessa, mutta mono no aware on esteettinen elementti. Shakuhachin soittoon sisältyy monia esteettisiä kvaliteetteja kuten esimerkiksi äänenväri ja äänen dynamiikka. Näissä piilevä sensitiivisyys, hienovaraisuus ja herkkyyys heijastelevat samoja kvaliteetteja mitä mono no aware esteettinä konseptina ilmentää. Ichi on Jobutsu-mediaatiossa huilun soittaja voi keskittyä yhteen ääneen ja sen eri dimensioihin. Musiikin hiuksenhieno

monivivahteisuus (mikrotonaalisuus mukaanlukien) pakottaa kuulijan tietynlaiseen tarkkaavaisuuteen. Toki tämä tarkkaavaisuus vaatii tietoutta shakuhachin soitosta, ja tietous onkin suoraan verrannollista vastaanottokyvystä ammennettuun rikkauteen.

7. Mukaiji kappaleena ja sen paikka yhtenä kolmesta klassikosta Kokun ja Kyorein ohella honkyoku-kokoelmassa?

Mukaji Reibo on uudempi lisänimitys kappaleelle. Mu on sumu, kai meri ja ji huilu. Reibo merkitsee "soittokellon kaipuuta". Buddhalaisessa mietiskelyssä on perinteisesti ollut myös soittokello. Honkyokukappaleissa ne, jotka sisältävät osuuksia, joissa shakuhachilla imitoidaan tätä ääntä, ovat saaneet lisänimen Reibo.

Luultavasti Mukaijin synnytti Kinko-suvun soittajat. Mitä luultavimmin sen alullepanija oli Kinko I ollen vielä nuorukainen. Näin ollen sen oletettu syntymä sijoittuisi kahdeksannentoista vuosisadan ensimmäiselle puoliskolle.

Mukaiji mainitaan ensi kerran vuonna 1795, aivan kuten Koku ja Kyorei. Honkyoku kattaa kauttaaltaan 36 kappaletta. Mukaijin perinteinen paikka honkyokussa on kappeena kahdeksas. Koku on yhdeksäs ja Kyorei yhdestoista. Kolme klassikkoa esitellään siis honkyokussa sangen varhain. Ne ovat periaatteessa vieläpä peräkkäin, sillä kymmenes kappale on tietynlainen osiin jaettu silta- ja esittelykappale Kokun ja Kyorein välissä. Jotkut harvat koulukunnat ovat tarkoituksenomaisesti uudelleen sijoittaneet nämä kolme klassikkoa honkyokun viimeisiksi kappaleiksi.

8. Miten luonnehtisit shakuhachimusiikin nykytilaa maailmassa?

Shakuhachimusiikin nykytila on menossa eri suuntiin. Pidän tätä hyvänä ilmiönä. Japanissa harvempi soittaa traditionaalisesti shakuhachia. Nuorempi sukupolvi yhdistelee sitä muihin musiikin lajeihin, kuten pop-, jazz- tai rockmusiikkiin. Japanista mainittakoon itseoppinut japanilainen taidemusiikin säveltäjä Toru Takemitsu, joka on

soveltanut shakuhachiin soittoa uusilla tavoilla.

Lännempänä shakuhachin soitto on kasvanut. Esimerkiksi Venältä löytyy koulukuntia, jotka soittavat shakuhachia tiukasti joko meditatiivisessa mielessä tai puhtaasti musiikillina nautintona. Suuri osa länsimaisista soittajista ovat kiinnostuneita shakuhachin hengellisestä aspektista. Erityisesti lännessä shakuhachi on menossa moniin eri suuntiin. Uutta musiikkia on myös sävelletty paitsi näistä pienistä elementeistä, myös perinteisestä repertuaarista sekä avant garden kentällä.

On mielenkiintoinen ilmiö, kuinka shakuhachin uudelleensyntyminen on tullut bumerangin lailla takaisin Japaniin sitä myötä kun sen kiinnostus on länsimaissa kasvanut. Näissä maissa shakuhachisoittajiston taso on ollut korkeaa. Toivon mukaan se kasvaa entisestään.

Tukholmassa marraskuussa 2016.

4.2. Ilkka Taitto

Ilkka Taitto on Helsingin yliopiston dosentti musiikkitieteessä, jonka alana on gregorianiikka. Tähän kuuluu yksiääninen latinalainen kirkkolaulu, musiikin teoria, nuottipaleografia, liturgia, pyhimyskalenteri ja liturgiset tekstit. Taitto on työskennellyt alan suomalaiseksi katsottavan lähteistön parissa 1970-luvun jälkipuolelta lähtien. Taiton julkaisuista löytyy kirjoja, artikkeleita, muutama äänite, sekä radio- ja tv-ohjelmia. Taiton suhde tutkimusalaan on työteliäs ja asiallinen.

1. Miten gregoriaaninen laulu sai historiallisesti alkunsa roomalaiskatolisessa uskossa?

Roomalaiskatolisen kirkon gregoriaanisen rukouslaulun eli latinalaisen kirkkolaulun historiallisesta synnystä on erilaisia näkökulmia. Musiikillisesta syntyperästä on aivan selvää, että traditio on syntynyt juutalaisesta laulusta (onhan kristinusko itsessään

juutalaisuudesta) ja (hymnejä lukuunottamatta) kansanomaisesta rituaalilaulusta. Viitekehyksenä musiikkitradition synnyssä on ollut antiikin Kreikan musiikinteoria sekä kreikankielinen käsittöistä 800- ja 900-luvuilla. Onko antiikin Kreikan musiikki itsessään vaikuttanut, sitä emme voi tietää.

Luostarilaitokset toteuttivat messumusiikkia Jumalanpalveluksen idealla ja niille oli mahdollista kopioida käsikirjoituksia sekä harjoittaa musiikkia intensiivisesti. Näin ollen luostareiden kuoro oli ammattimainen. Kirkoilla ei samaa mahdollisuutta. 1200-luvun dominikaani- ja fransiskaanikerjäläismunkkien toiminnan keskeisenä ideana oli veljien jakautuminen luostareiden ulkopuolelle. Syntyi latinalainen kirkkolaulu, jota myöhemmin kodifikaation yhteydessä alettiin nimittää myös gregoriaaniseksi lauluksi.

700-luvun puolivälin jälkeen havaittiin että Ranskassa käytetty lauluohjelmisto eroaa paljon siitä mikä oli käytössä ns. kirkkovaltioissa. Liturgiat poikkesivat toisistaan, joten musiikkitraditiota alettiin yhtenäistämään paavillisesta käskystä. Näin kaavoitettiin melodioden mallit. 1200-luvun alkuun mennessä ei ollut muuta kuin frankoroomalainen ja milonolainen kirkkolaulu. Tämä oli melodioden yhdistämistä kasvanutta hedelmää.

2. Minkä painoarvon tai roolin annat paavi Gregorius Suuren merkitykselle gregoriaanisen laulun kodifikaatiossa?

Paavi Gregorius Suuri oli merkittävässä kirkkopoliittisessa asemassa ja näin ollen paavi oli myös suuri auktoriteetti. Kodifikaatio haluttiin liittää tähän auktoriteettiin. Näin ollen musiikki auktorisoitiin tämän henkilön nimeen, jotta yhtenäistäminen olisi katseenkestävää. Tässä yhteydessä benediktiivinen propaganda synnytti käsitteen gregoriaaninen laulu. Tämä taas perustui siihen että benediktiivinen sääntökunta oli ainoana tehokas sekä taloudellisesti että toimintakykyisesti. Sääntökunta levisi ympäri Eurooppaa nopeasti ja tehokkaasti ja sillä piti olla yhtenäinen lauluohjelmisto. Mestari-idea, jossa Gregorius Suuri olisi vastuussa koko kodifikaatiosta, oli siis

benediktiiviläinen. Usein nuottikuvaston esipuheessa oli eräänlainen gregoriaaninen leima, joka takasi ”aidon makkaran” laadun.

3. Voisitko avata messun osioiden perusmerkitystä ja -järjestystä?

Ensisijaisen tärkeää on ymmärtää messun struktuurin sanaa ja dogmia välittävä osuus. Tärkein kaikista on kuitenkin ehtoollisuusosuus, jossa ehtoollinen jaetaan messun osallistujille. Ehtoollinen on sydän, jonka ympärillä muuta osiot saavat lopullisen merkityksensä.

- Introitus on messun johdantolaulu, jossa kerrotaan kyseisen messun aihe. Osio saattaa olla vain viitteellinen.
- Graduali on alun perin tarkoitettu kuoron seisomatason ylimmältä paikalta laulettavaksi mietiskelysävelmäksi, joka laulaa evankeliumin.
- Alleluia on alun perin koostunut hallelujah–sanasta (Kiittäkää Jumalaa), jonka viimeistä tavua lauljetaan pitkään.
- Offertorium on antifoninen sävelmätyyppi, jossa kuoro jaetaan kahteen puoliskoon, jotka vastaavat toisilleen. Tämä valmistaa sanoitustensa puolesta ehtoolliseen.
- Communio on laulu, joka lauletaan kuin ehtoollinen jaetaan. Se on ehtoollisen säestystä.

4. Onko gregoriaanisessa rukouslauluperinteessä mitään vastinetta zenbuddhalisuuden satorille (esimerkiksi durchbruch)? Miten katoavaisuuden teema (sic transit gloria mundi) ilmenee musiikissa?

Messussa leivän ja viinin eli Kristuksen ruumiin ja veren ylentäminen eli elevaatio toimii eukaristian vastaanottamisen ohella mystiikan keskiössä. Näin ollen durchbruch jäänee mystiikan saralla paitsioon latinalaisessa kirkkolaulussa. Sic transit gloria mundi ilmenee gregoriaanisessa rukouslaulussa välittömästi. Messulaulun sanoitukset ovat täynnä viitteitä maallisen kunnian katoavaisuudesta. Esimerkkinä tästä teemasta

toiminee kappale Memoria Sancti Henrici, o vita commendabilis. (Kuriositeettina selvisi että satori on latinankielinen datiivi sanasta sator, joka tarkoittaa kylväjää, perustajaa tai luoja. Näin ollen japanilainen valaistumisen kokemus voidaan mieltää latinaksi: Luojalle).

5. Miten roomalaiskatolinen teologia ja ihmiskuva vaikuttavat musiikkiin ja sen toimituskäytäntöihin?

Ihmisen ja Jumalan välinen tietoinen suhde alkaa kasteen yhteydessä ja tästä selviää ihmisen ja Jumalan erillisyyden. Kirkkoon astuminen on jo itsessään "Jumalan läsnäoloa". Messussa hakeudutaan Kristuksen ja Jumalan luokse, jossa keskiössä on leipä ja viini. Jumalan ja ihmisen erillisyyttä painottaa eukaristia, jossa on syntien anteeksisaaminen. Kristillisen teologian ytimeen kuuluu kolminaisuusoppi. Messussa on kolminkertainen ter sanctus ja juutalainen trishagion. Tämä liittyy kolminaisuusoppiin, jossa Jumalan jokaista Persoonaa kunnioitetaan.

6. Mikä on säestyksettömyyden ja taukojen merkitys musiikissa?

Tauot ovat musiikillisia kvaliteetteja siinä missä melodiatkin. Tosin taukoja ei ole merkitty notaatioihin. Sanoitusten syntaksin on heijastuttava musiikissa, mutta tietoisesti taukojen merkityksiä ei ole pohdittu. Säestyksettömyydestä on sanottava että kun urkuja pyrittiin tuomaan kirkkoon 700-luvun loppupuolella, niitä vastustettiin tarpeettomina ja liian maallisina. Säestyksellisyys näet liitettiin antiikin Rooman sirkusesityksiin. 800-luvun traktaattien sivuilta selviää arkailu urkujen käyttöä kohtaan. Birgittalaisuus hyökkäsi soitinten kirkkoontuloa vastaan 1300-luvulla. Säestyksettömyys on säilynyt tähän päivään, vaikka 1800-luvun cecilianismin aikana haettiin moniäänellisyyttä.

7. Miserere kappaleena gregoriaanisessa rukouslaulussa ja osana latinalaisen kirkkolaulun messua?

Miserere kuuluu messun graduali-osioon, mutta sitä voidaan toimittaa myös yksityisissä sielunmessuissa. Misererea lauletaan nimenomaan pääsiäisen tuhakeskiviikkona. Tuhakeskiviikko on rituaali, jolla valmistellaan paastoon ja jossa ripotellaan tuhkaa otsalle. Pääsiäisaamun messussa tuhka pestään pois. Tuhkeskiviikko sijoittuu paastonajan alkuun, 40 päivää ennen pääsiäistä. Soololaulaja laulaa graduaaliversus-osion. Responsorisen laulun solistinen osuus on versus eli vastauslaulu. Tässä voi olla yksi (Miserere) tai kaksi laulajaa, sillä versus on musiikillisesti monimutkaisempaa. Kuoron pysyminen mukana voisi olla haastavaa. Miserere on siis vakiintunut tuhkeskiviikkoon ja yksittäiseen sielunmessuun. Yksittäisessä sielunmessussa henkilö X kuollut ja hänelle on olemassa ruumiin siunauksen kaava. Täten katkaistaan henkilön yhteys maailmaan ja henkilö saatetaan kiirastulitilaan. Miserereen kuuluu olennaisesti psalmintekstin subjektiivinen tulkinta.

8. Miten luonnehtisit gregoriaanisen rukouslaulumusiikin nykytilaa maailmassa?

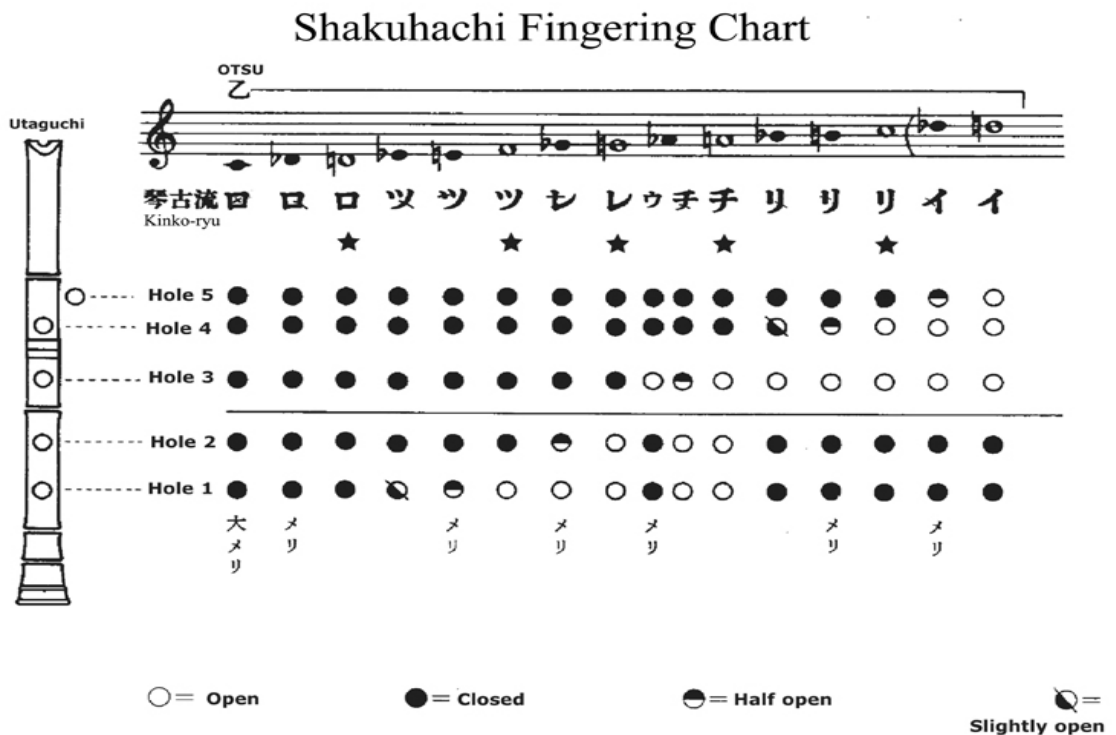
Vatikaani II:n eli Vatikaanin toisen kirkolliskokouksen jälkeen gregoriaanisen rukouslaulun tila on suorastaan loistava. Yksittäiset seurakunnat voivat valita Jumalanpalvelusmusiikkinsa, koska ovat vapaita teologisesta painolastista, sillä gregoriaaninen laulu ei ole enää rituaalimusiikkia. Ei siis enää tarvitse miettiä, pitääkö laulaa Jumalanpalvelusmusiikin yhteydessä vai ei. Perinteisen yksinäisyyden arvo mainitaan konsiilin asiakirjoissa ja sitä edelleen tulee kunnioittaa, mutta yksittäiset hiippakunnat voivat valita Jumalanpalvelusmusiikkinsa siten kuin he itse haluavat. Messun rakenne ei muutu olennaisesti. Messun musiikin osiot ovat traditionaalisesti oleellisia. Rukouslaulun tila on rikastunut valtavasti. Yksinäistä latinalaista kirkkomusiikkia laulavat kuorot ovat kasvaneet valtavasti Vatikaani II:n jälkeen, koska se ei enää ole sidottu rituaaliin. Tämä uudistus on oikein tervetullut.

Helsingissä marraskuussa 2016.

5. NUOTINNOKSISTA

5.1. Fuji-notaatiosta

Shakuhachi-notaatio eli fuji-notaatio perustuu japanilaisiin *katakana*-tavumerkkeihin (Tsukitani 2008, 164). *Katakana*-tavumerkit ovat *hiragana*-tavumerkkien sekä *kanji*-merkkien ohella osa japanilaista kirjoitusjärjestelmää. *Fuji*-notaatiossa *katakana*-merkit ilmaisevat huilun sormitusta. Kuvan sormireikätaulukosta selviää, että peittäessä kaikki reiät saadaan huilua puhaltamalla ääni □ (Ro), joka vastaa (54 cm) standardishakuhachissa D-nuottia. Kun reiät avataan yksitellen alhaalta ylös, saadaan ツ *Tsu* (F), レ *Re* (G) ja チ *Chi* (A). Kun peitetään kaikki paitsi vasemman käden yläreiät, saadaan tai リ *Ri* (C). Koska *shakuhachi*-huilussa on viisi sormireikää, jokaiselle sormireiälle on oma tavumerkkinsä. Tässä notaatiojärjestelmässä pioneerina toimi *Kinko*-koulukunta. Miura Kindo (1875-1940) kehitti vuosina 1928-1929 *honkyoku*-notaatiojärjestelmän, jonka vaikutus on ollut kaikkein suurin (Linder, 256).



(Kuva 1). Fujinotaation sormirei'itykseen perustuva merkintäjärjestelmä.

Koska fuji-merkit merkitsevät sormireikiä shakuhachi-notaatiossa, on kysymys pikemminkin tabulatuurinomaisesta kappaleiden muistiin merkitsemisestä, kuin perinteisestä nuottimerkkeihin perustuvasta notaatiosta. Koska koulukuntajakauma on ollut shakuhachin soitossa suurta, ei ole mitenkään epätavallista, että notaatioiden keskuudessa on eroavaisuuksia. Huomionarvoista on myös, että shakuhachikappaleet välittyivät alun perin suullisena perintönä mestarilta oppilaalle.

Myös absoluuttiseen sävellajiin sitoutumista on vierastettu japanilaisen musiikin estetiikassa. Shakuhachihuilumusiikki toimii tässä oivana esimerkkinä: Mitä kookkaammasta huilusta on kyse, sitä matalampi on kyseisen shakuhachin toonikanuotti. Peruskokoinen shakuhachi (1,8 jalkaa/54 cm) on kantanuotiltaan D-vireessä. Tutkimukseen valittu Kurahashin kappale soi B-toonikassa, koska Kurahashi käyttää standardiversiota kookkaampaa soitinta. Näin ollen nuottiliitteestä luettu *Ro*-sormiasento antaa B-nuotin. Kuten Mukaijin notaatiostakin selviää, rytmityksellä ei ole erillistä merkitsijää, vaan se on jätetty soittajan tulkinnan varaan. Vapaa rytmitys ei ole ominaista ainoastaan shakuhachimusiikille, vaan sekin on varsin leimallinen piirre japanilaisen musiikin estetiikalle.

Shakuhachinotaatiota luetaan kuten japanin kieltä: Ylhäältä alas ja oikealta vasemmalle tässä järjestyksessä. Notaatiossa äärimmäisellä oikealla on merkittynä kappaleen nimi kiinalaisperäisin kanji-merkein. Taout (ma) ovat merkittyinä horisontaalisina poikkiviivoina vasemmalla puolen katakanamerkkejä. Ornamentointi näkyy esimerkiksi pieninä poikkiviivoina jatkuen katakanan alapuolella, joka merkitsee vibratonomaista huilusointia, jossa sormi tanssii vuorostaan peittäen ja avaten sormireiäin. Pikät vertikaaliset pystyviivat merkitsevät pitkitettyä nuottia. Mitä pidempi viiva fuji-merkin alla jatkuu, sitä pitkitetympi on nuotin sointi. Mukajinuotinnoksessakin esiintyy muutamassa kohdassa aivan fuji-merkin vieressä vasemmalla puolen kan- sekä otsumerkit, joilla merkitään oktaavialan vaihdos. Otsu merkitsee matalaa ja kan korkeaa rekisteriä. Näiden lisäksi on olemassa vielä kolmas korkeampi oktaavimerkki dai kan, mutta siihen emme törmää Mukaiji-notaatiossa.

5.2. Neuminotaatiosta

Gregoriaanisen laulun perinteinen nuotinnos koostuu pitkälti neumeiksi nimetyistä symboleista (Apel 1966). Nimi on peräisin kreikkalaisesta sanasta *neuma*, joka tarkoittaa suurin piirtein nyökkäystä tai merkkiä (Apel 1966, 99). Näin ollen termi oletettavasti viittaa siihen, että merkit alun perin kuvasivat manuaalisia merkkejä, joissa käsien ylös-alas-liikkeet kuvailivat melodian kulkua.

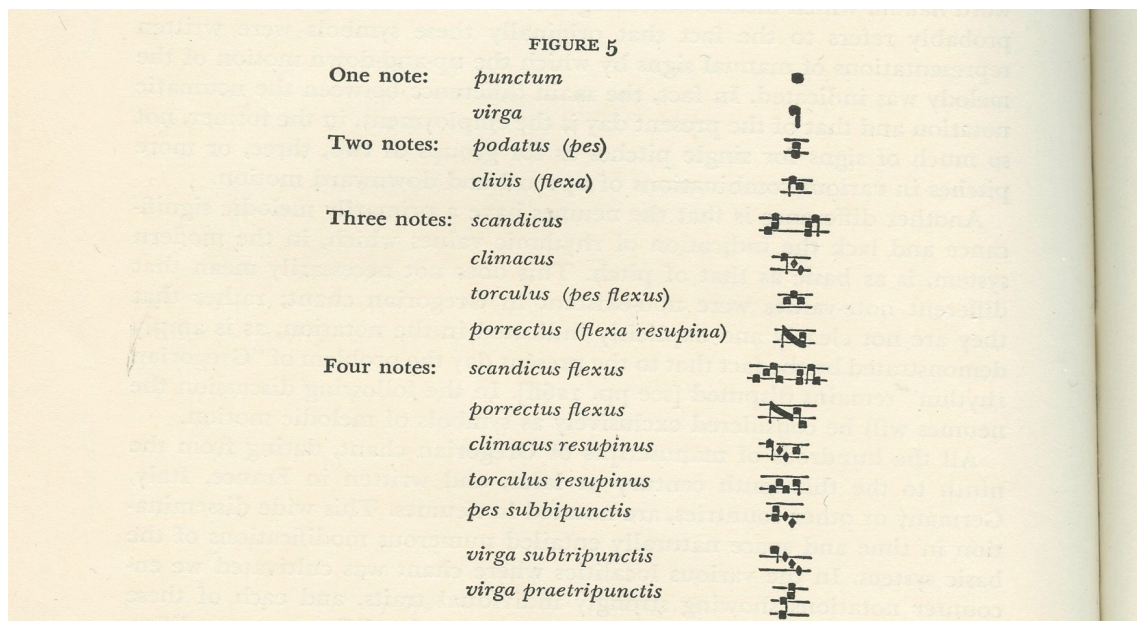
Neuminuotinnos eroaa nykynuotinnoksesta ensiksikin siinä, että neuminuotti saattaa kuvata useampaa sävelkorkeutta, joka voi olla melodisesti nousevaa tai laskevaa (Apel 1966, 99). Toiseksi on huomattava, että neumeilla on ensijaisesti melodiaa merkitsevä funktio eikä niistä sinänsä ole luettavissa rytmillisiä arvoja toisin kuin nykynuotinnoksista. Tämä ei välttämättä viittaa siihen, etteikö gregoriaanisessa laulussa olisi ollut rytmillistä variaatiota nuottien laulatuksessa. Varhainen neuminuotinnos ei ottanut aika-arvoja huomioon (Apel 1966, 99).

Gregoriaanisen laulun varhaiset käsikirjoitukset ovat ajallisesti peräisin 9. vuosisadalta aina 13. vuosisataan. Maantieteellisesti ne neumikirjoitukset ovat peräisin Italiasta, Ranskasta tai Saksasta. Nuotinnosten syntysijain maantieteellinen levittäytyminen johti luonnollisesti siihen, etteivät nuotinnoskäytännöt olleet keskenään täysin harmonisia (Apel 1966, 99). Jotkut variaatioista olivat luonteeltaan eksistentiaalisia ja toiset essentiaalisia (Apel 1966, 99). Kaikkiin neumimerkintöihin ole edelleenkaan saavutettu yksimielisyyttä.

On olemassa kuitenkin konsensus *neuminuotinnoksen standardista* (Apel 1966, 100). Tämä nykyneumikirjallisuuden neumistandardi on essentiaalisuudessaan identtinen Ranskassa kehittyneeseen neuminotaatiojärjestelmään, jonka kävi keskeisimmät kasvukaarensa vaiheet kahdennellatoista vuosisadalla (Apel 1966, 100). Standardinotaatiossa neumit jaetaan kolmeen kategoriaan: perusneumeihin (*basic neumes*), sulautuviin neumeihin (*liquescent neumes*) ja kaikuviin neumeihin (*repercussive neumes*) (Apel 1966, 100).

5.2.1. Perusneumit

Nuottikuvaliitettä tulkittaessa on huomioitava, että puolinuottia muistuttava *virga* ei indikoi lainkaan aika-arvoa, vaan kuvaa nousevaa laululiikettä ja korkealta laulantaan. *Punctum*, joka muistuttaa kokonuottia, kuvaa matalaa ääntä ja laskevaa laululiikettä. Neuminuotteja nimittäin ei alun perin kirjoitettu nuottiviivastolle lainkaan. *Podatus*, jossa kaksi suorakulmaista neliötä ovat merkitty allekkain, merkitsee vain laskevaa melodiaa alkaen ylänuotista alanuottiin. *Torculus* kolminuottisena merkkinä yhdistelmä *podatusta* ja *clivistä*, kun taas *porrectus* yhdistää *clivisin* nousevaan melodiaan. *Porrectusta* tulkitessa saattaisi tulla mieleen *glissando*, mutta tästä ei ole kysymys vaan ajanmukaisesta kirjoituskäytännöstä. *Resuspinus* on termi, joka merkitsee nousevaa melodiaa ja on toisinaan lisänimenä nuoteille, jotka ilmentävät tätä nousua. *Subbipunctis* kuten *subtripunctis* viittavat laskeviin lisänuotteihin perusneumimerkin jälkeen. Edellinen merkitsee kaksi laskevaa neumia ja jälkimmäinen kolme laskevaa neumia. Nämä merkitään poikkeuksetta vinoneliöinä eli neljäkkäinä. Gregoriaanisessa laulussa laskevan melodiikan suosion myötäpainoa ilmentää myös nousevan melodiamerkinnän vähäisyys. Perusneumien nuottiliitteestä voimme havaita, että vain *scandicus*, *scandicus flexus* sekä *virga praetripunctis* viittaavat nousevaan melodiaan ja niistä viimeinen on jo erittäin harvinainen.

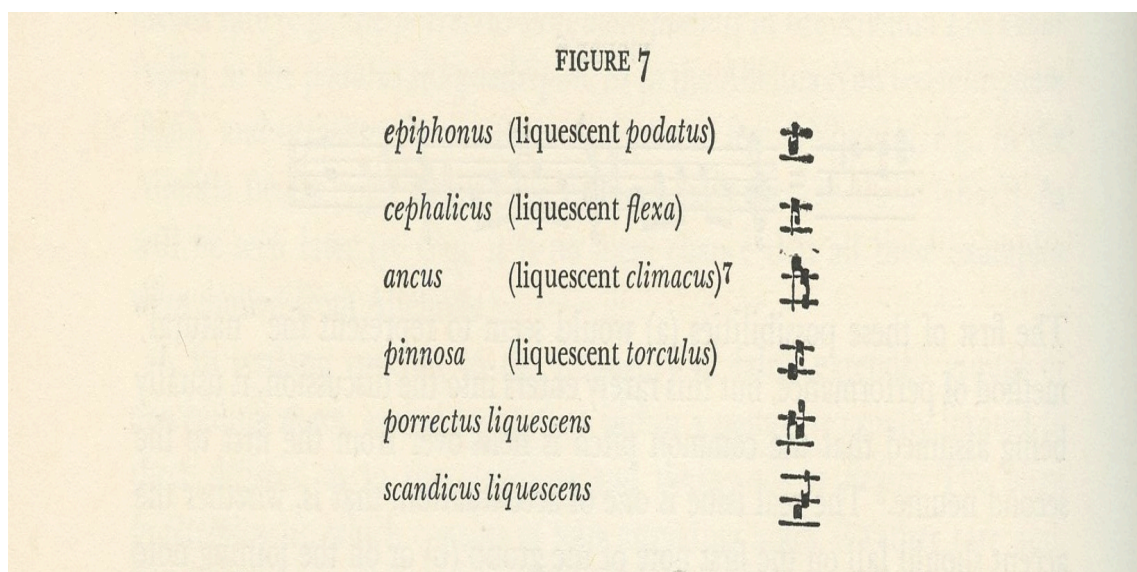


Kuva 1. Perusneumiesimerkit (Apel, 1966).

5.2.2. Sulautuvat neumit

Sulautuvien neumien ryhmä ei koostu niinkään täysin uusista neumikoodistosta, vaan on pikemminkin varianttiverkosto perusneumeista (Apel 1966, 104). Tyypillistä sulautuville neumeille on pienempi nuottipää nuottiparin viimeisellä neuminuotilla. Kuvaliitteen neumiesimerkit selventävät asiaa.

Apel nimeää sulautuvat neumit myös termillä puolivokaali (*semivocales*). Käsitteet vihjaavatkin neumien luonteesta: laulu viimeisellä nuotilla on luonteeltaan puolittaista ja viimeistä nuottia ikään kuin kevyesti kosketetaan. Syynä tämän notaation käytölle ovat lähes poikkeuksetta foneettiset tekijät. Kyseessä on siis joko kaksi peräkkäistä konsonanttia (*angelus, mundi, hosannah*) tai diftongin muodostava kaksoisvokaali (*autem, euge, alleluia*) (Apel 1966, 104). Tarvittiin siis merkkikoodisto, joka merkitsi oikeanlaisen lauluääntämisen. Näin sulautuvat neumit elvyttävät esimerkiksi muuten mykkiä vokaaleita, jotka sijoittuvat kahden konsonantin väliin (*ang(e)lus*). Diftongin tapauksessa kaksoisvokaali jaetaan kahteen tavutukseen. Hyvä esimerkki on *alleluia*, jossa loppuvokaali tavutettaisiin *u-i-a*. Välivokaali laulatettaisiin kevyellä äänelle, jota sulautuva neumi indikoi.



Kuva 2. Sulautuvien neumien esimerkit (Apel, 1966).

5.2.3. Vastavaikuttavat neumit

Vastavaikuttavissa neumeissa on kyse välittömästi toistuvasta tai toistuvista neumeista, jotka sijoitetaan samalla riville nuottiviivastolla. Neumit siis lauletaan samalta sävelkorkeudelta. Tyypillisimmät esimerkit tästä neumijaostosta ovat kaksoisneumi *bistropha* sekä kolmoisneumi *tristropha*. Varioivan *strophicus*-nuottiryhmän esimerkki valaisee asiaa.

Bistropha- ja *tristropha*-neumit ovat yleisiä gregoriaanisessa nuottiviivastossa, josta *Miserere* toimii oivana esimerkkinä. Apelin mukaan keskiaikaisessa gregoriaanisessa laulussa vastavaikuttavat neumit laulettiin verrattain nopealla toistolla. Hän viittaa yhdeksännellä vuosisadalla eläneeseen musiikinteoreetikko Aurelianus of Réoméen, jonka mukaan *tristropha* laulettiin käden pulssin tempolla. (Apel 1966, 107).

Yleensä *bistropha* sekä *tristropha* kuvaavat parhaiten *tremoloa*-ornamentointia vokaalimusiikin puolella. Vaikka gregoriaanisessa laulussa ei ole kyse perinteisestä trillistä, kuvattiin tätä ornamentointia 1600-luvulla nimellä *trillo* (Apel, 108). Uusimmissa lähteissä vastavaikuttavia neumeja kuvataan siten, että ensimmäiselle laulunuoille on määrätty hienovarainen painoarvo muihin nuotteihin nähden (Apel 1966, 108). Esteettinen viehätys tässä kuuluu ensimmäisen nuotin jatkuvuutena; eräänlaisena kaikuna.

FIGURE 9			
	St. Gall Mss.	Standard	Special
1. <i>bistropha</i> (<i>distropha</i>)	””	””	””
2. <i>tristropha</i>	”””	”””	”””
3. ??	”” ”””	”” ”””	”” ”””
4. <i>flexa strophica</i>	””	””	””
5. <i>torculus strophicus</i>	””	””	””
6. <i>bivirga</i>	””	””	””

Kuva 3. Vastavaikuttavien neumien esimerkit (Apel, 1966).

6. MUKAIJI

Zenbuddhalaisen meditaatiomusiikin traditiosta valitsin tutkimukseeni Mukaiji-kappaleen. Mukaiji on Kyorein ja Kokun ohella yksi kolmesta klassikosta honkyoku-kokoelmassa. Kaikilla kolmella honkyoku-klassikolla on oma legendanomainen syntytarinansa.

Legandan mukaan kolmannentoista vuosisadan jälkipuoliskolla eli Japanissa munkki nimeltä Kichiku. Pyhiinvaellusmatkallaan Kichiku saapui Kongoshojin vuoristotemppeleihin, johon hän jäi mietiskelemään läpi yön. Keskellä meditaatiotaan Kichiku vaipui syvään uneen, jossa hän näki olevansa yksin veneessä merellä kuutamonvalo seuranaan. Kichiku koki unessa ilmestyksen, jossa sanoinkuvaamattoman kaunis musiikki kantautui merellisen usvan takaa tämän korviin. Unesta herättyään Kichiku muisti melodian, soitti sen välittömästi ja esitti sittemmin mestarilleen Kakushinille, joka puolestaan nimesi kappaleen todeten musiikin olleen ”ehdottomasti Buddhan lahja”. *Mukaiji* tarkoittaa vapaasti suomentaen Sumuisen meren huilua (*mu* = sumu, *kai* = meri, *ji* = huilu). (Kurahashi 2008, 21).

Mukaijin nimestä selviää yleinen honkyoku-kappaleiden nimikäytäntö. Useat kappaleet ovat inspiroituja luontomystiikasta tai ulkoisista asioista: Sumuisen meren huilu, Tyhjä soittokello, Tyhjä taivas jne. Myös eläinteema on osana shakuhachi-kappaleiden luontomystiikan nimeämisinspiraatiota: *Shika no Tone* (Kaukainen peuran itku) ja *Tsuru no Sugomori* (Pesiytyvät kurjet).

Mukaijissa on vahva perijapanilainen pentatoninen sointi. Siinä on tyypilliseen honkyoku-tyyliin tyyni atmosfääri. Kappale kuitenkin saa tempollisia kiihtymis- ja tasaantumisvaiheita. Selkeät melodiset kulut eivät istu honkyoku-estetiikkaan ja Mukaiji on kappaleena pikemminkin yksi meditatiivinen kokonaisuus kuin osiin jaettu messulaulu.

Mukaiji on honkyoku-kokoelmassa järjestyksessään kahdeksas kappale. Tutkimuskirjallisuudessa pidetään yleisesti pätevänä tulkintaa, että Mukaijin sävelsi Kinko I, vaikka vuoden 1795 Kyotaku Denki-teoksessa esitellään legenda, jossa selviää edellä esitelty Mukaijin myyttinen syntytarina. On kuitenkin huomattava, että esimerkiksi tunnettu japanilainen musiikintutkija Hisao Tanabe aluksi puolsi Nakatsuka Chikuzenin myyteistä riisuvaa teoriaa, mutta myöhemmin kallistui näiden legendojen puolelle (Linder 2012, 77)! Mukaijin varhaisin tiedossa oleva historiallinen viite on kuitenkin tuo Yamamoto Morihiden Kyotaku Denki, Tyhjän soittokellon tarina, jossa Mukaiji esitellään yhtenä kolmesta klassikosta Kyorein ja Kokun ohella.

Kappale, jota tässä tutkimuksessa analysoidaan musiikillisesti, on shakuhachivirtuoosi Yoshio Kurahashin (1949-) vuoden 2008 albumille Zen Music for Shakuhachi levyttämä versio. Albumin mukana tulevassa esseessä muistutetaan kuuntelijaa kahdesta shakuhachin ja zenbuddhalaisuuden hengellisen yhteyden konseptista: *Ichin Jobutsu* (yhdestä äänestä Buddhaksi) sekä *Suizen Ichin Nyo* (Hengitys ja mietiskely ovat yhtä ja samaa). Yoshio Kurahashi on vakuuttunut siitä, että shakuhachi pystyy ilmaisemaan erästä inhimillistä tunnetta syvemmin kuin mikään muu instrumentti: *Mu*, tyhjyyttä. *Mu* on zenbuddhalainen tyhjyyden konsepti. Kurahashi suhtautuu traditioon paradoksaalisesti: hän kunnioittaa sitä ja vieroksuu sitä. Kurahashin mukaan todellinen ymmärrys ihmisten keskuudessa saavutetaan yrittämättä sitä ymmärtää. ”Me emme ole samankaltaisia sen enempää kuin erilaisia ja tässä tyhjyydessä löydämme sisäisen rauhan”. (Kurahashi 2008, 19).

Yoshio Kurahashi on opiskellut shakuhachin soittoa isänsä Yodo Kurahashin ohjaamana sekä myöhemmin Homei Matsumoton opastuksella. Yoshio Kurahashi edustaa perinteistä Kinko-koulukuntaa ja on toiminut shakuhachin soiton opettajana Kyotossa sekä esiintynyt ahkerasti yhä maailmaa. Shakuhachin soittajana, opettajana ja oppineena Kurahashi on kansainvälisesti korkeasti arvostettu ja häntä pidetään yhtenä maailman parhaimmista instrumentin taitajista.

Mukaiji on nauhoitettu Kurahashin kotikaupungin Kyoton Myoanji-temppeleissä. Tästä temppelistä löytyy vanha puinen patsas legendaarisesta munkki Kyochikusta. Kurahashin Mukaiji soitettiin ja nauhoitettiin Kurahashin ollen kasvokkain vasten Kyochikun patsasta! (Kurahashi 2008, 22).

Mukaijiin notaatio ilmaisee, että kappale alkaa nuotein $R_i - R_o$ (A – B). R_o on kappaleen dominoiva sormirei'itys ja Mukaiji palaakin usein tähän kantanuottiin. Yoshio Kurahashin versioissa Kurahashi käyttää shakuhachia, jonka on perusvireeltään B-nuotissa. Näin ollen voimme olettaa soitossa käytetyn *shakuhachin* olevan pituudeltaan noin 66 cm. Analysoitava kappale alkaa nopean A-nuotin kautta B-nuottiin siirtymisellä. B-toonikainen pentatonin shakuhachi-asteikko vastaa normaalin D-vireisen shakuhachin (D-F-G-A-C-D)–asteikkoa (B-D-E-Fis-A-B)-asteikolla.

Yoshio Kurahashin Mukaiji on pituudeltaan 7 minuuttia ja 22 sekuntia. Mukaiji on notaatiossaan jaettu kolmeen jaksoon. Käyn kappaleen läpi nuotinnoksen mukaan jaksoittain ensimmäisestä alkaen. Katakana-merkkejä käytetään varsinkin vierasperäisten sanojen kirjoituksessa ja toisinaan luonnonääniä kuvaavien sanojen kirjoituksessa. Fuji-notaatiossa ne ovat merkitty ilmentämään shakuhachin ääntä. Otsu vastaa yksiviivaista oktaavialaa alkaen kuitenkin yleensä d1-nuotista aina (kaksiviivaiseisen oktaavialan) d2-nuottiin. Kan on tästä korkeampi seuraava ja näin ollen vastaa yleensä alkavasta kaksiviivaisen oktaavialan d2-nuotista (kolmiviivaisen oktaavialan) d3-nuottiin. Koska kyseessä on kuitenkin B-vireinen shakuhachi, joka on noin 12 cm standardiversiona pidempi, otsun alkava nuotti *ro*-sormiasennossa vastaa siis pienen oktaavialan b-nuottia. Muistutettakoon, että nuotin voi puhallusvoimakkuuden mukaan soittaa oktaavia korkeammalta. Näin ollen *ro*-sormiasento voi antaa paitsi pienen oktaavialan b-nuotin, myös yksiviivaisen oktaavialan b1-nuotin. Lisäksi eri sormiasennoista voi saada saman nuotin, joskin aavistuksen erilaisin vivahtein.

Standardversioisessa shakuhachissa, jonka pituus on 1,8 jalkaa (*shaku* = jalan mitta, *hachi* = kahdeksan) eli 54 cm, *ro* (□) vastaa D-nuottia. Näin ollen standardversioinen shakuhachi on perusvireeltään D-nuotissa. Kurahashi käyttää kuitenkin B-vireistä shakuhachia, joka on kooltaan noin 66 cm. Nuottiliitteen perussormimerkinnot vastaavat Kurahashin Mukaijissa seuraavia nuotteja:

□ = *ro* = B-nuotti

ツ = *tsu* = D-nuotti

レ = *re* = E-nuotti

チ = *chi* = Fis-nuotti

リ = *ri* = A-nuotti

イ = *i* = B-nuotti

On huomattava, että eri sormiasento voi antaa saman nuotin. Kurahasin soittaa Mukaijissa nuotteja yksiviivaisen oktaavialan e1-nuotista aina kaksiviivaisen oktaavialan b2-nuottiin. Tältä väliltä käytetyt nuotit ovat e1, fis1, g1, a1, b1, des2, e2, f2, fis2, a2 sekä b2. Kuuntelussa huomaamme, että dominoiva pentatoninen asteikko B-D-E-Fis-A-B saa toisinaan lisänuotteja ja esimerkiksi usein kuultu välinuotti des2 kuulostaa aina poikkeukselliselta sen ilmaantuessa. Erikoisuus korostuu kohdissa, joissa e2-leponuottiin vaelletaan g2-, f2- ja des1-nuotin kautta. Analysoin kappaleen jaksoittain ja jaan kappaleen fragmentteihin. Muistakaamme fuji-notaation luku ylhäältä alas ja vasemmalta oikealla siinä järjestyksessä.

Kappaleen avainmelodia on *ri-ro* (リ-□) A-B, josta kappale alkaa ja johon kappaleessa palataan lukuisia kertoja. Heti huomaamme että melodia kertaantuu nyt toisin sormimerkein (リ-イ), mutta kyse on samasta melodiasta samoin nuotein, vaikka Yoshinobu Taniguchin notaatiossa nyt katakana *ri* リ muistuttaa lähinnä hiragana-versiota (り) tavusta *ri*. Melodia jää lepäämään B-nuottiin, josta ilmenee, että Mukaijin avainnuotti on myös soittimen toonikanuotti.

Ensimmäinen nuottiivasto esittelee tämän melodian peräti 4 kertaa. Viimeisillä kahdella kerralla ornamentoidaan ensin B-nuottia ja sitten A-nuottia, josta nousee takasin leponuottiin. Huomaamme että ensimmäisellä nuottiviivastolla on neljä puhallusfragmenttia, joiden välissä soittajalla on hengitystauko *ma*.

Toisen notaatiorivin toisella puhallusfragmentilla käydään E-nuotista (レ) A-, sekä Fis-nuotin (ウ) kautta etäisen kuuloiseen sekä B-pentatonisen skaalan ulkopuoliseen Des-nuottiin (ヌ), joka kuulostaa aina piilopaikanomaiselta meditatiiviselta lepo hetkeltä. Kolmannella notaatiorivillä törmäämme x-merkkiin Fis-nuotin aikana, joka merkitsee nuotin kuolettamista puhaltamisen vaimentamisella. Neljännellä rivillä, joka alkaa siitä kun kappaletta on kulunut noin 1:16, esiintyy ensimmäiseltä riviltä tuttu B- ja A-nuottien ornamentointi. Rivin viimeinen puhallusfragmentti päättyy E-nuottiin ja melodia jatkuu viidennellä rivillä päättyen Fis-nuottiin. Viidennen rivin toinen puhallusfragmentti esittelee taas päämelodiateeman alkaen kohdasta 1:40. Rivin lopussa liu'utaan taas Des-nuotin kautta korkeaan E-nuottiin. Kuudennella rivillä melodiaa soitetaan *kan*-oktaavialalta ja palataan taas lopuksi E-nuottiin. Seitsemäs rivi alkaa 2:05 ja esittelee taas kappaleen teemamelodian. Tästä notaatiorivistä selviää, kuin sormimerkintä レ voi vastata E-nuottina sekä yksi- että kaksiviivaisen nuottiviivaston E-nuottia: Nyt se soitetaan puhallustekniikkaa hyödyntäen aiempaa matalemmalla nuottina e1. Kahdeksas rivi avataan teemamelodialla ja rivin loppunuotti on ornamentoitu ja hiljalleen kuoletettu. 2:46 alkavan yhdeksännen rivin alussa pitkitetään korkeaa A-nuottia *kan*-oktaavialalta. Rivin viimeisellä puhallusfragmentilla päästään ensimmäisen osion loppukliimaksiin, jossa päämelodiaa puhallutetaan *otsu*-oktaavialan sijaan *kan*-oktaavialta voimakkaasti muutaman kerran. Tämä jatkuu kymmenennen notaatiorivin loppuun, joka keskeytyy merkiten ensimmäisen osion päätöstä.

Toinen osio jatkuu soitollisesti suoraan siitä mihin ensimmäinen jäi: Korkeaa B-nuottia ornamentoidaan vibratonomaisesti niin että kappaleen korkeimmasta nuotista muodustuu eräänlainen kurimusmelodia. Tätä kohtaa voinee pitää Mukaiji-meditaation kliimaksina, sillä siihen kruunautuu pitkään jatkunut päämelodian mantranomainen resitointi kan-rekisterissä. Tämän 1 huippunuotin kurimuskiito jatkuu aina kahdennelletoista nuottiviivastolle asti kunnes valuu viimeisen pisaraan Fis-nuotin kautta E-nuottiin. Saman nuottiviivaston puolivälissä palataan taas otsu-rekisterin päätteeseen, josta nousee viivaston lopussa taas korkeaan E-nuottiin. Kolmannelletoista viivastolla pikaisen korkean melodian jälkeen rauhoitutaan hiljaa puhaltajan ja melodiaa himmentäen: tässä melodia kiertää E-nuottiin vieraiden nuottien G-, ja F-nuotin kautta tippuen taas vieraaseen piilonuottiin Des.

Sitä raikkaammalta kuulostaa taas seuraava päämelodia alkaen 4:00 kolmannentoista nuottiviivaston lopulla. Ennen toisen osion loppua päämelodian jälkeen jätetään Fis-nuotti soimaan sitä vaimentaen yhä heikoimmilla sydämenlyönneillä. Tämä esitetään viidennentoista nuottiviivaston lopussa soljuvalla pitkällä jatkoviivalla. Tästä edetään vielä kuudennelletoista viivastolle, joka päättää kappaleen notaation toisen osion. Viivaston keskellä ornamentoidaan vielä tuttuun tapaan päämelodia ja viimeisellä puhallusfragmentilla hypätään mystiseen Des-nuottiin, joka niin ikään päättää toisen osion.

Mukaiji-notaation kolmas ja viimeinen osio alkaa seitsemännelletoista viivastolla 5:07 tutun teemamelodian kertauksella. Tästä siirrytään korkeampaan rekisteriin ja taas palataan teemamelodiaan, jonka jälkeen siirrytään Des-nuotin kautta korkeaan E-nuottiin. Kahdeksannelletoista viivastolla toisinnetaan neljännentoista viivaston vaikeneva melodiankulku ja lopuksi nousee taas E-nuottiin. Yhdeksästoista viivasto alkaa 5:45, jossa päämelodiasta laskeudutaan otsu-rekisterin matalaan E-nuottiin. Tämän päätteeksi viivastolta on luettavissa vielä soiton alarekisterin saatteleva päämelodia, jonka kruunaa etäinen Des-nuotti. 20. viivastolta edetään hitaasti 21. viivastolle, jossa saavutetaan kappaleen matalin kohta.

Tästä lähdetään vielä viimeiseen nousuun päämelodian saattelemana. 22. nuottiviivastolla poiketaan vielä etäisessä Des-nuotissa, mutta siirrytään nopeasti päämelodian puhallukseen, joka jatkuu aina viimeiselle nuottiviivastolle saakka. Notaation viimeisellä, 23. nuottiviivastolla, pysähdytään viimeistä kertaa vielä mystisessä Des-nuotissa hiljaa puhaltaen ja tästä nousee perusrekisterin päämelodiaan: Otsu-oktaavialan *ri-ro* (リ - 口) merkintään. Tämä on sama A-B-päämelodia, joka aloitti kappaleen, joka kappaleessa monesti palattiin ja joka päättää koko kappaleen.

Mukaijin 23 nuottiviivastolta on laskettavissa yhteensä 88 puhallusfragmenttia. Vaikka nuottiviivasto on jaettu osiin, on kappale silti kuin yksi meditatiivinen kokonaisuus. Ilman Tanaguchin fuji-notaatiota olisi mahdotonta korvakuulemisen perusteella erottaa osioita toisistaan. Draamankaarta ei kappaleesta ole luettavissa, vaikka kappale sisältää sekä kiihkeimmät huippukohtansa sekä hitaimmat alarekisterinsä. Myös päämelodian lukuisat toistot kappaleen kulun aikana puoltavat tätä näkökulmaa.

Mukaiji sisältää musiikillisesti runsaasti temaattisia toisintoja. Tämä on ymmärrettävissä muun muassa sitä vasten, että shakuhachi korvasi paitsi japanilaisten munkkien meditaatioihin liittyvät hengitystekniikkaharjoitukset, myös sutrat, uskonnollisten kirjoitusten mantramaiset resitoinnit (Kurahashi 2008, 14). Mukaijissa päämelodian teema toistuu toisinaan myös matalammalla rekisterillä. Koska kyseessä on yksi meditaatiokokonaisuus, on turhaa etsiä kappaleesta tarkoituksellista perinteistä draaman kaarta.

Mukaiji sisältää silti selkeän kliimaksin että selkeän hiljaisen osionsa. Kurahashi haluaa nimenomaan muistuttaa meitä siitä, että vaikka komuso virallisesti laukkaitettiin Meiji-restauraation alussa, meditaatioinstrumenttina shakuhachin sekä hengellisyyden yhteys on edelleen kaikkialla läsnä. Tämä yhteyden läsnäolo on sirpaloitunut kaikkialle maailmaan eräänlaisena komuso-munkkien jälkivaikutuksena (Kurahashi 2008, 19).

Yoshio Kurahashin sekä esiintymistilanteista että hänen albuminsa sisäkansilehtien kommenteista on tulkittavissa, että Kurhashi ei suhtautu shakuhachiin kuten pelkkään instrumenttiin, vaan kuten hochikuun, karmabambuhuiluun. Tässä Watazumi Doson perintöön nojautuvassa filosofiassa soittimeen itseensä liitetään mystis-hengellisiä aspekteja. Mukaijin esiintymistilaisuuksissakin Kurhashi kiinnittyy tradition rituaaleihin: hän asettaa soittimen molemmin käsin ensin poikittain eteensä ja kumartaa. Vasta tätä rituaalia seuraa shakuhachin soitto. Itse soitto päätetään vielä rituaaliseen kumarrukseen. Kaikki tämä suizen (puhaltaen mietiskely) tapahtuu zazen-istuma-asennossa (istuen mietiskely). Suizen-filosfiaan kuuluu, että mietiskelyprosessi on yksi kokonaisuus: Ichi on Jobutsu, jonka palaset eivät ole irroitettavissa toisistaan.



(Kuva 5). Kyochikun patsas Kyoton Myoanji-temppelissä. (Kurahashi 2008, 22).

7. MISERERE

Miserere ajoittuu messulauluna pääsiäisajan tuhkakeskiviikon messuun, mutta sitä on käytetty myös yksittäisissä sielunmessuissa. Lyyrisesti Miserere perustuu Raamatun Vanhan testamentin psalmille 56. Kyseisen psalmin lyriikoissa Israelin kuningas Daavid rukoilee Jumalalta armahdusta ja vapautusta ahdistuksen taakasta. Psalmi on Vanhassa testamentissa auktorisoitu kuningas Daavidin kirjoittamiksi. Gregoriaanisen laulun hengellis-lyyrinen puoli on suurelta osin adaptoitu juuri psalmilaulun runoista, joita löytyy Raamatun psalmien kirjoista 150 kappaletta. Rukouslaulun sovitukset ovat kaikki latinaksi laulettuja. Misereren latinankielinen sovitus sekä vapaa suomennos kuuluu seuraavasti:

Miserére méi Déus, miserére méi.

Quóniam in te confidit ánima méa.

Mísit de caélo, et liberávit me:

Dédit in oppróbrium conculcántes me.

Armahda minua Jumala armahda minua

Sillä Sinuun turvaan sieluni

Kun vainoojani herjaavat minua,

Hän lähettää taivaasta avun

ja pelastaa minut.

Misereressa kuullaan gregoriaaniselle laululle tyypillistä melismaattista laulantaa, jossa yhtä tavua laulatetaan useamman sävelkorkeuden kautta melodian omassa moodissa. Miserere on jaettu kahteen osioon, joista ensimmäinen on unisonossa laulettua kuoro-osuutta ja toinen on jätetty soololaululle. Unisonossa kuoron jäsenet laulavat kaikki melodian samalta sävelkorkeudelta, eikä laulua koristella lauluharmonisin elementein. Askeettinen, ornamentoinnista vapaa piirre on gregoriaaniselle laululle tyypillinen. Yksinkertaisuus, tyhjyys ja riisuttu muoto ovat usein optimaalisia kvaliteetteja uskonnollisessa musiikissa.

Misereren lyyrinen puoli on ammennettu tyypillisesti Vanhan testamentin psalmeista ja se sisältää sekä kuoro- että soololauluosuuksia. Miserere kuuluu messun gradualiosioon ja se on messukäytännössä vuodenajallisesti sidottu pääsiäiskauden tuhkakeskiviikkoon, mutta sitä voidaan kuulla toisinaan myös yksittäisessä sielunmessussa. Kuitenkin sen lyyrinen osuus on vain osa varsinaisen psalmin kokonaisuutta. Lyyrinen yksinkertaistaminen sekä laulun rukouksellinen luonne tukevat toisiaan. Miserere pysyttelee luonnollisessa e-mollissa, mutta antaa toisinaan rinnakkaisduurivaikutelman. Gregoriaanisen laulun estetiikkassa tämä staattisuus on tunnusnomaista. Kuoro- ja soolojaottelu muistuttaa käänteistä niin sanottua *call and response*-tekniikkaa, sillä alkukuoropuoliskon laulanta on sävelkorkeudeltaan matalahkoa, kun taas soololaulu pysyttelee korkeammilla oktaaveilla.

Kappale on jaettavissa melodisin fragmentein neljään kuoro-osuuteen sekä neljään soololauluosuuteen. Kuoropuoliskossa toinen ja neljäs osio päättyvät e-kantanuottiin. Tätä vahvistetaan ensimmäisen ja kolmannen osuuden päättyminen d-nuottiin, joka jättää uuden nousun ennakoimisen vaikutelman. Tarkalleen sama kantanuottiin palaamisen teema toisetaan soolopuoliskolla, jossa tämä tapahtuu myös toisessa sekä neljännessä osiossa. Toisaalta ensimmäinen sekä kolmas osio tässä päättyvät h-dominanttinuottiin. Soolo-osuuden melodia eroaa kuoro-osuudesta paitsi melodiselta rakenteeltaan ja sävelkorkeudeltaan, myös melismaattiselta rakenteeltaan, joka luonteeltaan on kuoro-osuutta aavistuksen staattisempaa, joskin koristeellisempaa.

Tauoilla on oma roolinsa Misereren edetessä, sillä jokainen lyyrinen fragmentti on rukous itsessään. Fragmenttien välillä musiikin viipyessä täydellisessä hiljaisuudessa rukoustekstien kontemplatiivinen luonne korostuu entisestään. Myös tasaisen luonnollinen molli lainaa rukouslaululle sopivaa arvokkuutta. Toisin kuin esimerkiksi buddhalaisessa meditaatiomusiikissa, juutalaiskristillisessä rukouslaulussa rukouslaulujan positio keskittyy alati Jumalasuhteeseen sekä ihmisen ja Jumalan erillisyyteen. Kyse ei ole panteistisesta ykseytymisestä musiikin keinoin vaan tätä suhteen erillisyyttä painotetaan myös kvalitatiivisillä polarisaatioilla. Tässä tarkoitetaan

esimerkiksi ihmisen syyllisyyttä ja Jumalan pyhyyttä, ihmisen ajallisuutta ja Jumalan ikuisuutta sekä ihmisen kuolevaisuutta ja Jumalan ikuisuutta. Miserere etenee luonnollisessa e-mollissa ja sen melodinen skaala kattaa yksiviivaisen oktaavialan vastaavat nuotit d1, e1, fis1, g1, a1, h1, c2 sekä d2. Ensimmäisessä fragmentissa alkupuoli Misérere méi pysytellään melko pitkälti e1-nuotissa, josta poiketaan g1-nuotin kautta méi takaisin kantanuottiin. Déus aloitetaan suoraan g1-nuotista ja laskeutetaan koristeellisin melismoin matalimpaan d1-nuottiin odottamaan toista nousua.

Toisessa fragmentissa noustaan d1-nuotista mahdollisimman suuri kaari, yksi oktaaviala aina d2-nuottiin saakka, josta méi laskeutetaan kolmoiskaarella takaisin e1-kantanuottiin. Kolmannessa fragmentissa käydään myös suurin mahdollinen kaari, mutta nyt kantanuottiin laskeudutaan aavistuksen verran tasaisemmin. Neljännessä fragmentissa, joka on kappaleen ajallisesti pitkäkestoisin, käydään melismoiltaan monikaarinen melodiankuljetus aina pitkitettyyn kantanuottiin saakka.

Viidennessä fragmentissa, josta alkaa soololauluosuus, pysytellään pisimpään kappaleen korkeimmassa nuotissa. *Caé*-tavua laulatetaan peräti 11 kertaa d2-nuotissa, joiden välissä laskeutetaan melodiaa h1-nuotista a1-nuottiin erikoisella välinuottitekniikalla. Tästä fragmentti päätetään odottavaan h1-nuottiin. Kuudes fragmentti on kappaleen lyhin ja se alkaa poikkeuksellisesti korkeimmasta d2-nuotista, josta laskeudutaan h1-painotteiseen melodiankuljetukseen.

Myös seitsemäs fragmentti alkaa d2-nuotista ja kahdessa viimeisessä fragmentissa tulee esille soololauluosuuden koristeellisuus melodiankuljetuksen runsaudessa. Seitsemäs fragmentti laskeutuu kaksoiskaarella päätökseensä, e1-kantanuottiin. Kahdeksannessa ja viimeisessä fragmentissa tehdään viimeinen tavanomainen kaari kantanuotista kantanuottiin. Ennen viimeistä e1-nuottia käydään melodiankuljetuksessa poikkeuksellisen monen laskun ja uusien nousujen kautta yksi kokonainen melodian kaari.

Roomalaiskatolisen messun ytimessä on eukaristia, pyhä ehtoollinen, johon messumusiikki on yhteydessä. Musiikki liittyy Jumalanpalvelukseen, joka on jaettu messussa osioihin. Miserere kuuluu messun graduali-osuuteen, joka lauletaan kuoron seisomatason ylimmältä paikalta. Mietiskelysävelmä laulaa ilosanoman, joka Misereressa kuullaan vapahduksen sanomana. Kaikki Misereren psalmilyriikoissa viittaa kohti Jumalan Persoonaan kurkottamista ja avunhuutoa. Misereressa ei tavoitella tyhjyyttä, vaan persoonallisen Jumalasuhteen eheyttä.

Miserere on jaettu kuoro-, ja soolo-osuuteen. Molemmat osuudet ovat jaettu neljään melodiseen fragmenttiin. Kappale on kokonaisuudessaan siis jaettu kahdeksaan fragmenttiin. Fragmenttien keskellä on yleensä hengitystauko. Ajallisesti fragmentit eroavat toisistaan. Kuoro-osuuden kolme ensimmäistä fragmenttia kestävät noin 25 sekuntia. Näistä kaksi ensimmäistä ovat pariksi tarkoitettuja, sillä ensimmäisen osan kantanuottia matalampi loppunuotti jää odottamaan loppuun saattamista, joka saavutetaan toisen fragmentin viimeisessä nuotissa. Neljäs fragmentti on kuoro-osuuden pitkäkestoinen, 35 sekuntia, jossa *Ánima méa*-lyriikan viimeistä tavua lauljetaan pitkä kaksoiskaari ennen soolo-osuuteen siirtymistä. Kokonaiskestoltaan kuoro-osuus kattaa kappaleesta 1 minuutti 50 sekuntia. Misereresta se kattaa hieman yli puolet.

Soolo-osuuden ajallinen hajaantuneisuus on kuoro-osuutta satunnaisempaa. Fragmentit ovat soolo-osuudessa huomattavasti lyhyempiä kuoro-osuuteen verrattuna. Soolo-osuuden ensimmäinen fragmentti eli koko kappaleen viides fragmentti koko kappaleessa on pituudeltaan 18 sekuntia, kuudes 10 sekuntia, seitsemäs 24 sekuntia ja kahdeksas 32 sekuntia. Viimeisen fraasin *Conculcántes me* viimeistä tavua lauljetaan taas pitkään matalenevassa kaksoiskaaressa. Soolo-osuus on pituudeltaan 1 minuutti ja 24 sekuntia. Misereren kokonaiskesto on 3 minuuttia 14 sekuntia. Prosentuaalisesti kahdeksan fragmenttia kattavat kappaleesta ajallisesti kaikki erikseen (13%-13%-13%-18%)-(10%-5%-12%-16%).

7.1. Kuoro-osuus

Kuoro-osuuden ensimmäinen fragmentti kuuluu *Miserére méi Déis*. Ennen ensimmäistä tahtiviivaa löydämme sekä perusneumeja että vastavaikuttavia neumeja. Punctum on kappaleen aloitusneumi, jota seuraavan virgan jälkeen on asetettu mora – piste indikoimaan neumin venyvää pituutta. Mora kaksinkertaistaa neumin ajallisen keston ja sen kuulee myös *Misereressä*. Kolmas neumi onkin jo *torculus strophicus*, joka alkaa matalasta d-nuotista ja kiertää fis-nuotin kautta e-nuottiin, joka pitkitetään moralla. Sana *méi* alkaa *bistrophalla*, jota seuraa *flexa strophica*, josta jälleen liu´utaan pitkitettyyn kantanuottiin. *Déus* alkaa samalla tekniikalla kuin alussa mutta g-nuotista. Löydämme myös *podatus*-nuotin, joka siis nousee g-nuotista a-nuottiin. *Climacus* eli laskeva porrasneumi löytyy ennen tahdin loppua, joka päättyy pitkitettyyn d-nuottiin uutta nousua odottamaan.

Kuoro-osuuden toinen fragmentti on lyriikoiltaan *Miserére méi*. Kuten jo todettua, *podatus* luetaan alati nousevasti ja vaikka se on näennäisesti aika-arvoltaan samanaikainen *tuplanuotti*, kyse ei ole harmoniasta, vaan *Mi*-tavu nostatetaan d-nuotista g-nuottiin. Se-tavun nuottina on kyseessä *porrectus flexa resupina*, joka liukuu a-nuotista g-nuottiin tehden heti perään ylönnousemuksen takaisin a-nuottiin. Siitä seuraavien *clivisin* ja *punctumin* jälkeen myös *ré* -tavua laulatetaan *porrectus* -nuotissa. *Méi*-tavussa on tuttuja *podatus*- ja *climacus*-elementtejä sekä törmäämme ensi kertaa myös *torculus*-nuottiin, jossa lopun *méi* laulatetaan kahdesti. Tässä toisessa fragmentissa voisi kantanuotin tulkita vaihtuvan rinnakkaisduurin *G*-asteikkoon, josta se moduloidaan kesken skaalaa takaisin e-molliin. Huomattavaa on, että melismaattisessa laulussa tavua laulatettaessa kyseessä on aina yksi vokaali. Fragmentin lopussa *mei*-tavun e-vokaali laskeutetaan e-nuottiin, jolloin se vaihtuu i-vokaaliin. Tässä vokaalissa päätetään toinen fragmentti varsin staattisen g-nuotin kautta takaisin e-nuottiin. Tässä kantanuotissa viimeinen tavu käytetään vielä viimeisessä *torculus*-nuotissa.

Kuoro-osuuden kolmannen fragmentin lyriikat ovat Quóniam in te confídit. Fragmentin alku, Quóniam, alkaa clivisillä, etenee porrectusiin, vaihtuu tavun vaihtuessa uuteen nuottiin pes subbipunctis. Tässä bi viittaa kahteen laskevaan loppunuottiin erotuksena yllä esitellystä pes subtripunctisista, joka nimensä mukaan laskee kolmella nuotilla, ja joka esiintyy vasta kappaleen viimeisessä fragmentissa. Fragmentin toinen puolisko alkaa hengitystauon jälkeen kahdella perttäisellä laskevalla podatus-neumilla. Näissä in te resitoidaan verrattain nopeasti kunnes siirrytään viimeiseen confídit-lyriikkaan, jossa viimeinen tavu käy kaarenomaisen liikkeen palaten kappaleen matalimpaan nuottiin. Myös kolmannen fragmentin voi tulkita alkavan melodisesti g-duurikaalassa quóniam-sanasta ja taipuvan takaisin e-molliin in te confídit-lauseessa. Näin ollen fragmentti jakautuu tasaisesti sointujen välillä.

Kuoro-osuuden neljännen fragmentin lyriikat ovat Ánima méa. Fragmentti on ajalliselta pituudeltaan koko kappaleen pitkäkestoisin ja sisältää runsaasti pieniä kaarimaisia melodisia nousuja. Varsinkin kuoro-osuuden viimeinen vokaali laulatetaan pitkällä kaarella kunnes se päätetään torculusin kautta takaisin leponuottiinsa. Huomattavaa on myös, kuinka tässä fragmentissa kuorolaulu ei ota puolivälimerkinnässä hengehdystaukoa, kuten kappaleen muissa osioissa, vaan laulaa mea-melisman kokonaisuena alusta loppuun. Fragmentissa näyttäytyy kaksi climacusta, joiden alapuolelle on piirretty episema, merkki, jonka käyttöfunktioista ei liene yksimielisyyttä. On väitteitä nuotin pidentämisen puolesta, mutta ainakaan Misererea kuunnellessaan en voinut tätä todeta. Ehkä merkin ohuuden puolesta se muistuttaa sulautuvia neumeja, joissa nämä merkitään hiljaa, ikään kuin nopeasti ohitettavaksi laulettavaksi mykäksi puolinuotiksi. Tämänkaltaisen kuulohavaintokin oli lähempänä totuutta. Näitä mystisiä lisämerkkejä Miserere sisältää useampiakin, mutta neljännessä fragmentissa on peräti seitsemän climacusta, jotka ovat lisämerkitty episemalla. Neljäs fragmentti ja koko kuoro-osuus päätetään pidennettyyn e-leponuottiin.

7.2. Soolo-osuus

Soololaulu on gregoriaanisessa rukouslaulussa usein huomattavasti kuorolaulua monimutkaisempaa, eikä Miserere ole tästä poikkeus. Sinänsä soolo-osuuden analyysi ei kuitenkaan eroa kuoro-osuuden analyysistä, sillä kuoro-osuus lauletaan kaikilta kohdin unisonossa. Huomattavat muutokset Misereren soolo-osuudessa ovat kuitenkin sävelkorkeuden nousussa, runsaslukuisissa bistropha- ja tristrophaneumien osuuksissa ensimmäisessä puoliskossa sekä runsaslukuisissa climacus-neumeissa osuuden toisessa puoliskossa.

Soolo-osuuden ensimmäinen eli kappaleen viides fragmentti on lyriikoiltaan *Mísit de caélo*. Viidennellä fragmentilla on kaikkein eniten bitropha- ja tristropha-neumeja kappaleen korkeimmalla nuotilla. Soololaulu pysyttelee korkeilla nuoteilla muutenkin viidennessä fragmentissa, joka on koko kappaleen keskimääräisesti korkeimmalta laulettu. Varsinkin lopussa korkeaa d-nuottia laulatetaan ensin tristropha-neumissa, jonka jälkeen tullaan matalan climacusin kautta kolmeen bistropha-neumiin, joiden välille jätetään kaksi madaltuvaa neumia. Fragmentti päätetään torculus-neumiin.

Soolo-osuuden toinen eli kappaleen kuudes fragmentti on lyriikoiltaan *Et liberávit me*. Ajallisesti fragmentti on Misereren lyhin. Se alkaa podatusilla, jota seuraa laskevassa järjestyksessä kaksi *porrectus flexa resupina*-neumia. Fragmentti jatkuu tavanomaisin *punctum*- ja *clivis*-neumein. Kuudennen fragmentin päättyessä voidaan huomata, että neuminotaation tahtifragmentteja ei ole sidottu absoluuttiseen aika-arvoon. Soolo-osuuden toinen fragmentti on ajallisesti noin puolet edellisen pituudesta, mutta tämä selviää ainoastaan kuuntelemalla kuoron tulkintaa kappaleesta, eikä siis ole selvitetävissä notaatiosta.

Soolo-osuuden kolmas eli kappaleen seitsemäs fragmentti on lyriikoiltaan *Dédit in oppróbrium*. Seitsemännen fragmentin melodia alkaa suoraan kappaleen korkeimmalla nuotilla. Fragmentti on laulatettu erittäin koristeellisilla melismoilla, kun

pro-tavua laulatetaan peräti 22:ssa nuotissa. Nousut ja laskut ovat sekä tässä että viimeisessä fragmentissa poikkeuksellisen runsaslukuisia.

Soolo-osuuden neljäs eli koko kappaleen kahdeksas ja viimeinen fragmentti on lyriikoiltaan Conculcantes me. Kahdeksannessa fragmentissa on edelleen paljon nousuja ja laskuja. Mainittu me-tavu on laskurakenteeltaan koko kappaleen dramaattisin. Draaman kaari on muutoinkin luettavissa rukouslaulun sanoitusten ja melodiikan käytön suhteissa. On huomattava, että myös kappaleen ainoa sulautuva neumi cephalicus on Con-tavun lopussa, jossa loppunuotti lauletaan ikään kuin kuiskaten. Viimeinen fragmentti päätetään leponuottiin, johon kappale päättyy.



*(Kuva 6). Julian Falatin maalaus Popielic (Tuhkakeskiviikko) vuodelta 1881.
Pappi sirottelee tuhkaa kirkkokansan otsille tuhkakeskiviikon messussa.*

8. VERTAILU

8.1. Yhtäläisyydet

Sekä Mukaiji että Miserere ovat säestyksetöntä musiikkia. Tämä säestyksettömyys antaa tyhjyyden tilan kappaleiden ympärille. Tämä on yksi niistä esteettisistä ihanteista, joita uskonnollisen messumusiikin säveltäjä John Tavener (1944-2013) kuvailee Jeremy S. Begbien kirjassa *Theology, Music and Time*. Tavenerin mukaan uskonnollisen musiikin tulee ilmaantua hiljaisuudesta ja myös ajautua takaisin hiljaisuuteen saumattomasti. Tällöin kappale jättää tarkoituksellisen vaikutelman siitä, että se ikään kuin leijailisi keskellä ”pyhää kuulumatonta musiikkia”. Tavallaan tämä musiikki soi ennen kuuluvaa musiikkia ja jatkuu sen jälkeen transsendentiaalisessa maailmassa. Kuvatun kaltainen ikuisuuden jatkuvuuden näkökulma on osa mietiskelymusiikin filosofiaa. Yksittäisissä nuoteissa viipyileminen tuo mietiskelykappaleiden estetiikkaan tiettyä ajattomuutta. Mietiskelymusiikissa aikaa on oltava ikuisuudesta ammentaen.

Musiikkitieteellisissä kirjoituksissa on puollettu kantaa, jonka mukaan rytmillisuus musiikissa ilmentää kehollisuutta, kun taas hengellistä näkökulmaa korostetaan musiikissa askeettisuudella. Rytmillisuus on yhteydessä välittömyyteen, joka manifestoituu esimerkiksi tanssissa. Yksinkertainen, ornamentoinnista vapaa melodiankuljetus musiikissa ilmentää erityisesti hengellisiä ominaisuuksia. Vertaillen kappaleita onkin huomattava, että niistä molemmat nojautuvat vapaaseen rytmikuljetukseen. Lisäksi kummastakin puuttuu kokonaan rytmillinen säestys.

Tavener huomauttaa messumusiikin esteettisiin ihanteisiin viitaten, että pahuus ja monimutkaisuus ovat sidoksissa toisiinsa. Näin ollen voitaisiin kääntäen sanoa, että yksinkertaisuus musiikillisena ilmaisukeinona ilmentää hyvyyttä ja pyhyyttä. Onkin huomattava, että sekä Mukaiji että Miserere koostuvat lyhyistä teemallisista fraaseista. Fraasit ovat temaattisesti yksinkertaisia, ikään kuin rukouksia itsessään, ja

niitä resitoidaan lukuisia kertoja kappaleiden aikana. Näin ollen molemmat kappaleet ilmentävät tätä pyhyydelle ominaista esteettistä ihannetta, huolimatta uskonnollisten narratiivien eroavaisuuksista.

Juutalaiskristillisyyteen kuuluu tunnetusti käsitys maailmasta murheen laaksona perisyntien seurauksena. Zenbuddhalaisuudessa puolestaan tunnustetaan ihmisen valeminuuden eli egon tuottama sekä yksilöllinen että kollektiivinen kärsimys ja murhe. Sekä Mukaijissa että Misereressa on vahvasti läsnä uskonnollisen kaipuun melankolinen sointi. Melankolia eli surumielisyys ei suinkaan ole itseisarvo, vaan viittaa kristillisessä kontekstissa iäisyyden odotukseen ja suizen-filosofian tyhjyyden tavoitteluun.

Myös välillisesti musiikillisiin tekijöihin liittyvät yhtäläisyydet kappaleissa ovat keskeisiä. Mukaijilla ja Misererella on kummallakin oma rituaaliin sidottu paikkansa omissa kaanoneissaan, eli honkyokussa ja tuhakeskiviikon messussa. Näin ollen kumpikin niistä on osa suurempaa kokonaisuutta huolimatta siitä, että niitä voidaan käyttää myös yksittäisinä kappaleina mietiskelymusiikkia harjoitettaessa. Mukaiji on honkyoku-kokoelman kahdeksas kappale ja yksi edellä mainituista kolmesta klassikosta. Miserere on puolestaan messun gradualiosioon kuuluvana tarkoitettu laulettavaksi kuoron ylimmältä seisomapaikalta, ja se julistaa siten ilosanoman.

Luettelemistani yhtäläisyyksistä vertailtavien kappaleiden välillä voidaan havaita, että niitä on useita. Niitä löytyy myös paitsi suoraan musiikillista kvaliteeteista, myös ulkomusiikillista käytännöistä. Yhtäläisyyksien yhteenvetoja esittelen tuonnempana.

8.2. Eroavaisuudet

Gregoriaaninen laulu perustuu äänenväritään luonnollisesti ihmisäänelle, kun taas suizen-meditaation äänenväriin tuottaa yksin bambuhuilu. Näin ollen gregoriaaninen laulu sisältää mietiskelyä verbaalisessa muodossa, ja shakuhachin suizen-meditaatio on

edellä mainittuun viitaten sanatonta. On huomattava, että ihmisääneen perustuvana gregoriaaninen laulu aktivoi ihmisen aivoissa kielellistä aluetta, johon pelkkä instrumenttimeditaatio ei sellaisenaan ylety. Näin ollen suurimmat musiikilliset eroavaisuudet vertailemissani kappaleissa liittyivät instrumenttien eroista johtuviin äänenvärihin.

Ensinnäkin on huomattava, että kappaleiden tempovaihtelut poikkeavat toisistaan huomattavasti. Misereren tempo pysyy kappaleen alusta loppuun käytännössä muuttumattomana. Mukaijin tempo puolestaan paikoitellen kiihtyy ja hidastuu, mikä tuo shakuhachin vahvuudet erinomaisesti esiin. Tämä on havaittavissa esimerkiksi Mukaijin kurimusmelodioista, joissa suizen-meditaation teknisyyks korostuu.

Kappaleiden melodisista fraseerauksista on puolestaan kuultavissa, että Miserere sisältää selkeitä narratiivisia draaman kaaria, kun taas Mukaiji kuulostaa osittain improvisatoriselta. Tämän voidaan nähdä selittyvän osaltaan sillä, että gregoriaanisessa rukouslaulussa on mukana kuoro, jossa on pysyttävä koossa. Yksinäisyydessä harjoitettava suizen-meditaatio taas sallii melodiset variantit ja hienovaraiset vivahteet. Tämä oletama vahvistuu Misereren soolo-osuudessa, jossa laulu on huomattavasti kuoro-osuutta koristeellisempaa ja teknisempää.

Kappaleiden välillä on merkittäviä musiikillisia eroavaisuuksia myös moni- ja yksiäänisyydessä. Gregoriaaninen kuoro perustuu Misereressa puolittain moniäänisyyteen, kun taas Mukaiji on yksiäänistä mietiskelymusiikkia. Tämä eroavaisuus kaventuu kuitenkin yhtäältä sillä, että Misereren kuoro-osuus lauletaan unisonossa ja toisaalta sillä, että soolo-osuus on yksiäänistä rukouslaulumusiikkia.

Kappaleiden keskeiset eroavaisuudet liittyvät musiikillisiin tekijöihin vain välillisesti. Kristinuskon ja buddhalaisuuden välisiä uskonnollisia eroja onkin selkeästi havaittavissa Mukaijin ja Misereren välityksellä. Edellä käsitellyn suizen-filosofian mystiikan ydin on satori eli henkilökohtainen mystinen valaistumisen kokemus.

Roomalaiskatolisessa narratiivissa mystiikan ydin puolestaan on eukaristiassa, jonka äärelle gregoriaaninen rukouslaulu johdattaa. Eukaristia on Kristuksen käskyyn perustuvaa muistamista ja toistamista, jossa seurakunta vastaanottaa Kristuksen ruumiin leivässä ja viinissä. Roomalaiskatolinen antropologinen näkemys eroaa buddhalaisuudesta siinä, että ihmisen eksistentiaalinen dilemma ei liity ensi sijassa mielen emansipaatioon, vaan syntiin. Roomalaiskatolisen dogmatiikan mukaan synti nähdään ihmisen ja Jumalan välisen suhteen rikkovana tekijänä. Kristus on sovittanut kuolemallaan kaikki synnit, ja tämän Kristuksen pelastustyön seurakunta ottaa eukaristiassa vastaan. Gregoriaanisena rukouslauluna Miserere paljastaa lyriikoidensa välityksellä olennaisia ominaisuuksia tästä uskonopista, sillä siinä rukoillaan armahdusta ja pelastusta Luojalta. Pohjimmiltaan Miserere ilmaisee persoonallisen Jumalasuhteen täyttymystä.

On huomattava lisäksi, että gregoriaanisten laulujen nimeämiskäytäntö viittaa usein persoonallisuuteen, kun taas honkyokun kappaleiden nimet viittaavat useimmiten luontomystiikkaan. Gregoriaanisessa laulussa painotetaan Luojan ja luotujen välistä erillisyyttä, kun suizen-filosofian painopiste on puolestaan kaiken ykseydessä. Zenbuddhalaisessa filosofiassa ykseys löytyy persoonan tuolta puolen, buddhaluonnosta. Paradoksaalisesti roomalaiskatolisen näkemyksen mukaan mystinen yhteys, communio, on mahdollinen vasta Jumalan ja ihmisen erillisyydestä käsin.

9. JOHTOPÄÄTÖKSET

Tämän kahta mietiskelymusiikkikappaletta vertailevan tutkimuksen tarkoituksena oli löytää vastauksia siihen, mikä on essentiaalista ja mikä on eksistentiaalista mietiskelymusiikissa, sekä miten uskonnollinen narratiivi vaikuttaa mietiskelymusiikin subjektin musikointiin. Valitsin tutkimukseen kappaleet kahdesta traditiosta, jotka ovat suhteessa toisiinsa sekä uskonnollisesti että musiikillisesti varsin erilaisia. Tarkoitukseni oli tutkia ja havainnollistaa mietiskelymusiikin hengellisyyden ilmentämisen mahdollisia yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia.

Kappaleanalyysit ja niiden vertailu tuovat ilmi näissä mietiskelymusiikkikappaleissa useita varsin essentiaalisia piirteitä. Säestyksettömyys, koruttomuus ja vapaa rytminkuljetus ilmentävät kummassakin traditiossa askeettista yksinkertaisuuden ihannetta. Lisäksi kumpikin kappale sisältää täysin hiljaisia väliosia. Näin ollen hiljaisuutta voidaan kuvata myös eräänlaisena syvänä äänenä, josta mietiskelymusiikin tulee alkaa ja johon sen tulee päättyä. Tähän liittyy kiinteästi ikuisuuden aspekti, jossa musiikki ikään kuin jatkaa soimistaan kuulijalleen kuulumattomana.

Melankolisuus eli surumielisyys musiikillisena ilmaisukeinona näyttäisi olevan mietiskelymusiikille varsin tunnusomainen elementti. Uskonnollisten narratiivien erilaisuudesta huolimatta ihmisen olemassaolo yhdistetään surumielisyyteen. Melankolia on inhimillinen sieluntila, joka parhaimmillaan kurkottaa transsendenssiin ilmentäen ihmisen hengellistä kaipuuta. Melankolia ja katoavaisuuden teema ikään kuin kulkevat käsi kädessä mietiskelymusiikissa. Tätä surumielistä kaiken olevan katoavaisuutta ilmentävät osaltaan sekä *mono no aware* että *sic transit gloria mundi*.

Mietiskelymusiikki osana uskonnollista rituaalia on osaltaan yhteydessä myyttiseen kokemukseen, joka itsessään on essentiaalista mietiskelymusiikin harjoittamisen yhteydessä. Näin ollen myytti liittyy olennaisesti uskonnolliseen mietiskelymusiikkiin. Esimerkiksi Jung puhuu modernin ihmisen kirosta, eli mielettömyydestä elää ilman myyttiä. Näin ollen ihmisten rakentamissa kulttuureissa näyttäisi olevan tilaus

kollektiiviselle myytille. Näin ollen voidaan vetää johtopäätös, jonka mukaan mietiskelymusiikkitradioiden perustajahahmot väritetään usein myyttisellä auralla. Juuri Paavi Gregorius Suuri omaa myyttisen statuksen gregoriaanisen kodifikaation alullepanijana, aivan kuten myös zenmunkki Kyochiku, jonka kautta Mukaiji sai myytinomaisen syntytarinansa. Suizen-traditiossa tunnetaan myös muita myyttisiä hahmoja, joiden historiallisesta olemassaolosta ei ole perustavanlaatuisia todisteita. Erinomaisena esimerkkinä tästä on mystinen munkki Roan, joka tunnetaan myös nimellä ”Tuulen Tien Tarpoja” (Linder 2012, 222).

Kappaleanalyysit ja niiden vertailu tuovat esiin myös mietiskelymusiikissa esiintyviä eksistentiaalisia piirteitä. Esimerkiksi äänenväri on mietiskelymusiikin kvaliteetti, jossa saattaa esiintyä merkittävää vaihtelua traditioiden keskuudessa. Vaihtelevuuden aste on suurta myös uskonnollisissa narratiiveissa, jotka toimivat metanarratiiveina kuuluvalla mietiskelymusiikille ja näin ollen ilmentävät mietiskelymusiikin eksistentiaalisia ominaisuuksia. Myös verbaalisuus eli vokaalisuus ja lyyrisyys ovat piirteitä, jotka eivät ole mietiskelymusiikille välttämättömiä. Myös ei-verbaalinen mietiskelymusiikki voi olla yhteydessä mystisiin uskonnollisiin kokemuksiin.

Kappaleiden keskinäisessä vertailussa selvisi että tempon staattisuus tai vaihtelevuus on luonteeltaan täysin traditiosidonnaista. Myös hienovaraisen ornamentoinnin aste ja instrumenttivalinta olivat eksistentiaalisilta ominaisuuksiltaan toisiinsa sidottuja. Narratiivisuus mietiskelykappaleissa näyttää olevan suoraan verrannollinen uskonnolliseen sanomaan. Gregoriaanisessa laulussa narratiivisuus kuuluu sekä lyyrisessä että melodisessa muodossa. Suizen-musiikin narratiivisuudesta ei löytynyt vastaavaa draaman kaarta, vaan melodista kulkua kuvaisi paremminkin sulkeutuva ympyrä. Yksi- ja moniäänisyys ovat myös elementtejä jotka vaihtelevat mietiskelymusiikkitradioiden keskuudessa.

Myös mystis-uskonnollisten kokemusten liittäminen itse mietiskelymusiikin musikointiin oli traditiosta riippuvaista. Suizen-filosofia tähtää musiikin kautta satori-

kokemukseen. Haastatteluosuudesta selvisi, että tämän roomalaiskatolista vastinetta, durchbruch-kokemusta, ei liitetä suoraan gregoriaaniseen musikointiin. Sen sijaan roomalaiskatolisen rukouslaulun mystiikan ytimessä voidaan nähdä eukaristia ja Jumalasuhteen täyttymys. Zenbuddhalaisuuden suizen-filosofiassa tämän vastine lienee tyhjyyden tavoittelu, jota shakuhachin äänenväri parhaiten ilmentää.

Musiikilla on mystinen voima, jossa ihminen voi tulla temmatuksi muihin maailmoihin. Tätä musiikin ominaisuutta ei yksikään uskonnollinen traditio voi omia itselleen. Kuitenkin juuri uskonnollisen tradition narratiivi vaikuttaa eniten mietiskelymusiikin subjektin musikointiin. Kristinuskossa tunnustetaan Jumalan olemassaolo sekä Luojan ja luotujen erillisyys. Tämä erillisyys on itsessään mysteeri. Gregoriaanisessa rukouslaulussa nämä erilliset organismit liittyvät yhteen musikoidakseen Jumalanpalveluksen messussa. Paradoksaalisesti dogmaattinen erillisyys vie yhteisöllisen mietiskelymusikoinnin äärelle. Zenbuddhalaisuus ei ota kantaa jumaluuksiin, mutta valaistumisen ytimessä on ykseyden ekstaasi. Egon luoma erillisyys nähdään vaikeutena, joka on voitettavissa mielen oikean luonteen oivaltamisessa, satorissa. Paradoksaalisesti ykseyteen tähtäävässä zenbuddhalaisuudessa hakeudutaankin yksinolon mietiskelymusikointiin.

Kuitenkin musikoinnin luonne ikuisena musiikin kuulemisena on varsin samanlainen. Tavenerin mukaan musiikki soi ikuisesti, siis jo ennen kuuluvan musiikin alkua sekä myös sen loputtua. Watazumi Doso yritti opettaa tätä oppilailleen kysymällä heiltä, ovatko he kykeneviä kuulemaan mystisen Yhden Äänen, joka on koko ajan ympärillämme. Uskonnollinen mietiskelymusiikki ilmentää tätä pyhää musiikkia tuoden sille fyysisen, kuuluvan muodon.

Mietiskelymusiikki muistuttaa transsendentiaalisen kaipuun mysteeristä, joka zenbuddhalaisuudessa on tyhjän soittokellon kaipuuta ja roomalaiskatolisuudessa Kristuksen muistamista. Mathami Gandhista (1869-1948) kerrotaan, että kuultuaan ensimmäistä kertaa shakuhachin soittoa hän totesi tyynesti kuulleensa viimein

tuonpuolisuuden äänen. Uusklassisen musiikin säveltäjälle Samuel Barberille (1910–1981) gregoriaaninen rukouslaulu oli kaikkein uskonnollisinta musiikkia.

Gregoriaanisessa rukouslaulumusiikissa ja suizen-musiikissa on esteettisesti jotain poikkeuksellisen viehättävää. Kerrottakoon että filippiiniläis-japanilainen shakuhachi-virtuoosi ja honkyoku-kokoelman taitaja Alvin Ryuzen Ramos (1969-) levytti vuonna 2012 albumilleen *Japanese Bamboo Flute – Shakuhachi by Alvin Ryuzen Ramos* shakuhachi-version roomalaiskatolisesta gregoriaanisen laulun kappaleesta *El Cant de la Sibilla*. Päätän tämän tutkimuksen Alvin Ryuzen Ramosin mietteisiin tästä suizenin ja gregoriaanisen laulun fuusiosta.

"I have always been fascinated by the spiritual power that both the shakuhachi and Gregorian chant evoke. For me, playing this piece for three shakuhachi is a wonderful union of spiritual music from the East and West: the Zen shakuhachi flute and the Gregorian chant".

- Alvin Ryuzen Ramos

Lähteet

- Apel, Willi 1958, *Gregorian Chant*, London: Indiana University Press
- Bak, János M 1990, *Coronations*, Los Angeles: University of California Press
- Begbie, Jeremy S. 2003, *Theology, music and time*, Cambridge UK: Cambridge University Press
- Clark, Francis 2003, *The 'Gregorian' Dialogues and the Origins of Benedictine Monasticism*, Leiden: Koninklijke Brill NV
- Dybdahl, Audun/Ledang, Ola Kai/Petersen, Nils Holger 1998, *Gregorian Chant and Medieval Music*, Trondheim: Tapir Publishers
- Eckhart, (Meister) 1980, *Breakthrough*, New York, Garden City: Doubleday
- Giles, James (toim.) 2008, *Kierkegaard and Japanese Thought*, Palgrave Macmillan
- Harich-Schneider, Eta 1973, *A History of Japanese Music*, London: Oxford University Press
- Jung, Carl Gustav 1958, *The Collected Works of C. G. Jung Volume II - Psychology and Religion: West and East*, London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Kierkegaard, Sören 1846, *Päättävä epätieteellinen jälkikirjoitus*, Juva: WSOY
- Kempis, Thomas Á 1979 toim. 1418 orig, *The Imitation of Christ*, London: Blaiklock
- King, William Henry Francis 1887, *319 Classical and Foreign Quatations*, London: Whitaker and Sons
- Linder, Gunnar Jinmei 2012, *Deconstructing Tradition in Japanese Music*, Stockholm: Department of Oriental Languages, Stockholm University
- Malm, William P. 1959, *Japanese Music & Musical Instruments*, Tokyo: Charles E. Tuttle Company, Inc.
- Motiekaitis, Ramunas 2011, *Poetics of the Nameless Middle – Japan in the West in Philosophy and Music of the Twentieth Century*, Kaunas: Indigo Print
- Murray, Dom Gregory 1963, *Gregorian Chant according to Manuscripts*, London: L. J. Cary & Co.
- Shearing, Colin R. 2004, *Gregorian Chants – An Illustrated History of Religious Chanting*, London: Mercury Books
- Smith, Huston 1996, *Gregorian Chant – Songs of the Spirit*, San Francisco: KQED Books

Sunaga, Katsumi 1936, *Japanese Music*, Tokyo: Maruze Company Ltd.

Suzuki, Daisetz Teitaro 1949, *Essays in Zen Buddhism*, London: Rider & Company

Taitto, Ilkka 1992, *Documenta Gregoriana*, Porvoo: WSOY

Tanabe, Hisao 1936, *Japanese Music*, Tokyo: Kokusai Bunka Shinkokai

Tanabe, Hideo & Masu, Genjiro 1953, *Japanese Music*, Tokyo: Japan Music Institute

Tsukitani, Tsuneko 2008, *The Shakuhachi and its Music*, Bodmin: MPG Books Ltd.

Tsunetomo, Yamamoto 1709-1716 (1979, kääntänyt William Scott Wilson), *Hagakure*,
Tokyo: Kodansha International Ltd

Capella Gregoriana 2008, *Lost in Meditation: Meditative Gregorian Chants*, CE LLC,
(Musiikkialbumi)

Kurahashi, Yoshio 2008, *Honkyoku, Zen Music for Shakuhachi*, Inedit,
(Musiikkialbumi)

Liitteet

Kuva 7. Mukaijin fujinotaatio.

Kuva 8. Misereren neuminotaatio.

*Kuva 9. Ukiyo-e-piirros: Komuso-munkki,
jolla oikeassa kädessä olkikori ja vasemmassa shakuhachi.*

*Kuva 10. Rembrandt van Rijn (1606-1669) maalaus.
"Titus as a Monk" vuodelta 1660. Fransiskaanimunkki.*

Grad. 1.

M Ise- rére * mé- i Dé-us,

mi-se- ré- re mé- i : quó-

ni- am in te con- fí- dit á- ni-

ma mé- a. *V.* Mí-sit de

caé- lo, et li- be- rá- vit

me : dédit in oppró- bri- um

con- culcán- tes * me.

(Kuva 8). Misereren neuminotaatio.



(Kuva 9). Ukiyo-e-piirro. Komusomunkki.

Oikeassa kädessä olkikori ja vasemmassa shakuhachi.



(Kuva 10). Rembrandt van Rijn "Titus as a Monk" 1660.

Maalauksessa fransiskaanimunkki.